نظرية الحداثة والتحديث في فكر عبد الله العروي

محمد سبيلا


المفكر عبد الله العروي

لقد ظل الاختيار الحداثي اختيارا فكريا صريحا وواضحا في أعمال ذ. العروي منذ لحظاته الأولى أي منذ «الإيديولوجيا العربية المعاصرة» التي هي تحليل لأفكار النهضة العربية الحديثة ولمدى ارتباطها بالتراث والتقليد ولمدى استجابتها للأفكار الحديثة.

وقد ظل هذا الاختيار هو الخيط الناظم لكل الأعمال وفي كل المراحل الفكرية التي قطعها ذ. العروي، حتى لتبدو الحداثة وكأنها الفكرة الأساسية التي يدور حولها فكره كله والتي يتم فحصها وتقليب مختلف عناصرها وأوجهها بالتدرج. وقد سبق للفيلسوف الألماني هيدجر أن نبه إلى أن فكر المفكر يؤول في النهاية إلى فكرة أوتيمة مركزية واحدة يدور حولها كل فكره.

غير أنه إذا ما صحت فرضية أن فكرة الحداثة هي محور فكر العروي فإن هذه الفكرة لم تولد مكتملة منذ البداية بل استكملت وطورت عبر كل مساره الفكري. وقد اعترف ذ. العروي

نفسه، أكثر من مرة، وبصيغ مختلفة، بهذه الحقيقة حيث يقول «أن ما كتبت إلى الآن يمثل فصولا [بالمدلولين الزمني والمكاني] من مؤلف واحد حول مفهوم الحداثة».

لكن لهذه المسألة وجها آخر هو أننا أمام رؤية أو نظرية حول الحداثة مبثوثة وموزعة في كل كتاباته. وهو ما يتطلب من أي باحث في هذا الموضوع القيام بعملية تجميع لهذه العناصر ليتأتى له تركيب الصورة الكلية المكتملة لنظرية الحداثة عند ذ.ع. العروي.

المعالم أو العناصر الأساسية لنظرية الحداثة عند العروي هي: مفهوم الحداثة والتحديث - الحداثة بين الكلمة والشيء - سمات الحداثة - آلياتها - مستوياتها - فواعل الحداثة - الحداثة والتقليد - الحداثة والدين - الإسلام والحداثة عوائق الحداثة الحداثة وما بعد الحداثة. والمغرب بين التحديث والحداثة...

وسأحاول في هذه الورقة أن أقدم خطاطة أولية لمعالم نظرية الحداثة والتحديث عند عبد الله العروي عبر انتقاء أربعة عناصر.

ا - التعريفات والتحديدات المتعددة للحداثة في كتابات عبد الله العروي

يقدم العروي نفسه دوما كمؤرخ ويعلن حرصه وتمسكه بهاته الصفة. وهو ينطلق في تحديد الحداثة من الحداثة كواقعة تاريخية حدثت لا راد لحدوثها وهي الحداثة الأوربية التي انطلقت ابتداء من القرن السابع عشر في أوربا.

ويربطها بمجموعة من الثورات:

- ثورة اقتصادية
- ثورة ثقافية تمثلت في إحياء التراث اليوناني القديم وبخاصة في مجالي الفلسفة والقانون.
- ثورة علمية أو منهجية قوامها الملاحظة والتجربة والاستنباط والتكميم
- ثورة دينية قوامها الإصلاح الديني نزع عن الكنيسة دورها المنفرد في تأويل معنى المقدس
- ثورة فكرية في مجال الإنسانيات والفلسفة قوامها تمجيد العقل والدعوة إلى استخدامه الأقصى.

وهي ثورات متلاحقة ومتداخلة وهي تشكل أساس كل التحولات التي عرفتها أوربا والتي يطلق عليها لفظ الحداثة هذه. الثورات امتدت تدريجيا في عموم أوربا والغرب تم امتدت إلى العالم كله بالتدرج عبر وسائل ووسائط مختلفة من بينها الرحلات الاستكشافية والتبشيرية والاستعمار إلى غير ذلك من الوسائط.

ينظر العروي للحداثة كفترة تاريخية وكمجموعة وقائع وأحداث ومؤسسات في الدرجة الأولى، ثم كأفكار وقيم ومثل ملحا مع ذلك على المحددات الفكرية والثقافية إلى درجة اعتبارها محددا شرطيا لإمكان استنبات الحداثة فيما بعد في أية رقعة من العالم.

يبلور العروي تصورا عن الحداثة باعتبارها فترة تاريخية تتسم بالجدة والانفصال والقطيعة مع العصور الوسطى وبخاصة على مستوى الفكر.

ففكر الحداثة هو فكر الحرية، والإعمال الأقصى للعقل بمعناه النقدي، والارتباط بالطبيعة بهدف كشف قوانينها وأسرارها، وإعطاء مكانة متميزة للفرد ككائن مستقل نسبيا عن الجماعة مع ما يترتب عن ذلك من حقوق ومن حريات للفرد في إطار الدولة الحديثة كنظام عقلاني لتدبير الشأن العام استنادا على المشروعية الأرضية والتمثيلية.

وخلال تفصيله للمقومات الفكرية للحداثة يربطها بالعقلانية والليبرالية (التي يرى أنها تشكل جوهر الحداثة من حيث أنها تعبير عن

منطق العصر) والنفعية والبراغماتية. كما يربطها بأقنوم الأقانيم أي التاريخانية.

يوجز العروي هذه السمات الفكرية التي تجعلها بنية تاريخية وفكرية مختلفة نوعيا وجذريا عن التقليد حيث يقول أنها «تنطلق (الحداثة) من الطبيعة معتمدة على العقل، لصالح الفرد، لتصل إلى السعادة، عن طريق الحرية» (ع. العروي: العرب والفكر التاريخي، الدار البيضاء 1998 ص108)

فالطبيعة والعقل والفرد والحرية هي عناصر هذا الأنموذج المثالي الذي يمثل الحداثة.

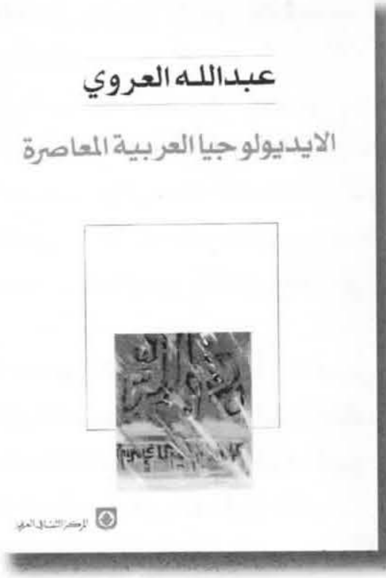
II - سمات الحداثة ودينامياتها

يتحدث العروي عن الحداثة من حيث هي مجموعة سيرورات :

- الحداثة كحركة كاسحة مكانيا أي كحركة دينامية ذات قدرة قوية على الانتشار أفقيا وعموديا داخل المجتمع الواحد. فالحداثة هي بمثابة دينامية شاملة تطال كل قطاعات المجتمع من الإدارة إلى المدرسة إلى الأسرة...

- الحداثة كحركة متواصلة زمنيا أي لدينامية تاريخية لا يمكن إيقافها. فحتى في المجتمعات الحداثية أو المتقدمة يتحدث عن تحديث الإدارة وتحديث الاقتصاد وتحديث السلاح...إلخ إذ ليس هناك »حداثة تامة» أو ناجزة أو نهائية فالحداثة في هذا المعنى عبارة عن عملية تحديث مستمر ولا يتوقف.

- الحداثة سيرورة تاريخية كونية من حيث أنها واقعة تاريخية حدثت في بقعة من العالم ثم اتجهت إلى أن تتعمم وتشمل كل الفضاءات الجغرافية والثقافية على مستوى العالم كله وهي سيرورة لا يمكن مقاومتها أو الوقوف ضدها يقول العروي: «الحداثة موجة (عارمة أو كاسحة) العوم ضدها مخاطرة» (عوائق التحديث ص23)



أمام القوة الكاسحة للحداثة ليس لنا إلا خياران : إما أن ندفن رؤوسنا في الرمال وتنزوي حتى تمر الموجة فوق رؤوسنا، وفي هذه الحالة نصبح أقرب ما نكون إلى حثالة التاريخ، وإما أن نعوم معها ونلقي بأنفسنا فيها بكل ما نملك من قوة فنكون من القوم الناجين (الفرقة الناجية) ولو في أية رتبة من الرتب (عوائق ص23)

- الحداثة تجديد نوعي فهي في الأصل والجوهر قطيعة وانفصال على كل المستويات: انفصال على مستوى الفكر بين العقل الحديث والعقل القديم، انفصال في السياسة من الشرعية التقليدية القائمة على الولاء إلى الشرعية الحديثة القائمة على التمثيلية والانتخاب والنظام الديمقراطي، وانفصال في السلوك الفردي من الفرد المندمج كلية في الجماعة إلى الفرد ككيان مستقل نسبيا في آرائه وأفكاره واختياراته ومواقفه.

- الحداثة كسيرورة عقلنة شاملة ومتواصلة على كل المستويات، عقلنة سلوك الأفراد عبر المدرسة والمعمل والمتجر والوظيفة والأسرة،

ونظام العمل وتوزيع الزمن والعقلنة مجال الثقافة والفكر.

العقلنة كتنظيم أو ترتيب حسابي لعلاقة الغايات بالوسائل في التصور الفيبري يعني التأطير والضبط العقلاني لسلوك الفرد وتنظيم المؤسسات والمهن والقطاعات الاجتماعية والإنتاجية والتدبيرية من طرف الدولة.

وهنا تتعين الإشارة إلى أن العروي يكل للدولة دور الضبط العقلاني لكل المؤسسات والممارسات الاجتماعية ومن ثمة فهو يسند لها دورا أساسيا في عملية تحديث المجتمع وعقلنة نشاطاته المختلفة.

هذا هو المستوى الأول للعقلنة في تنظيرات العروي إلا أن المفكر يتحدث عن معنى آخر أو عن مستوى آخر من العقلنة عندما يتعلق الأمر بمجال الثقافة والفكر حيث يتجاوز المفهوم الأداتي أو الوظيفي أو الحسابي لفيبر للحديث عن مستوى آخر للعقلنة هو أقرب ما يكون إلى العقلانية بمعناها الفلسفي.

فإذا كانت العقلنة في منظورها الفيبري تعني التنظيم الحسابي والترتيب والتدبير التقني والشرعنة وتنظيم العلاقات الاجتماعية (العروي: مفهوم الدولة ص168) فإن العقلنة في مجال الثقافة والفكر تعني الانتقال من منطق الفكر إلى منطق الفعل، ومن عقل النص إلى عقل الحس، ومن منطق الاسم إلى منطق الفعل، أو من عقل المطلق إلى عقل الوقائع.

هنا بالتأكيد يوسع العروي مفهوم العقلنة ويقاربه من مفهوم أو مدلول العقلانية مما يفتح الباب أمام تحليل مفهوم العقل في الثقافة العربية الإسلامية الكلاسيكية ومظاهر قصوره وضرورة نقد «العقل» التقليدي من حيث هيمنة الأورثودوكسية والتأويل السني عليه كما قام بذلك في كتاب «السنة والإصلاح» الذي هو مساهمة العروي في تحليل ونقد العقل العربي الإسلامي.

- يوسع العروي تحليله لمعالم الحداثة والتحديث من خلال إيراد سمات جزئية وتفصيلية يسميها مؤشرات التحديث. ففي محاضرة ألقاها في مدريد سنة 2007 تحت عنوان: «تحديث المغرب: الكلمة والشيء» يورد العروي عدة مؤشرات أخرى للتحديث مثل:

- التحكم في وتيرة النمو السكاني
- تطوير وتنويع الاقتصاد
- التزايد المستمر للاستهلاك
- توسع دائرة الحقوق... إلخ

وبإمكان الراصد أن يتلقط العديد من المؤشرات التفصيلية الأخرى الواردة في بعض التعليقات أو الاستجوابات لتوسيع دائرة المؤشرات العملية أو الميدانية الشاهدة على الحداثة.

III - عوائق التحديث

يتحدث العروي عن الحداثة بما يشبه كونها قدرا تاريخيا لا راد له، ويصورها كموجة عارمة وكقوة لا مجال للإفلات من تأثيرها ولو بمحاولة رفضها أو الاحتماء منها. لكنه مع ذلك يفكر في المقاومات والتحايلات الإرادية وغير الإرادية وفيما يسميه بالعوائق التي تواجه هذه الموجة الكاسحة.

أكبر عوائق التحديث في نظر ذ. العروي هو الاختيار التقليدي الواعي بذاته وبأهدافه، أي ذاك الذي ينكر الحداثة ويستنكرها ويدينها ويعتبرها نشازا ومروقا وجهالة يتوجب على روادها -الذين هم في نظر هذا الاتجاه ضحاياها- إعلان التوبة عنها والعودة إلى الجادة أو السراط المستقيم.

هذا العائق في نظر العروي هو أقوى وأعتى العوائق لأنه متولد عن إعادة إنتاج الثقافة التقليدية لذاتها باستمرار وبشكل متواصل بعيدا عن أية مراجعة أو نقد ذاتي وبعيدا عن أي مجهود لاستيعاب مضمون، وهو يكل أمر هذا الاتجاه إلى دينامية وقوة الحداثة ذاتها.

المستوى الثاني من العوائق هو العوائق المرتبطة بالثقافة السياسية التقليدية القائمة على الولاء وطاعة أولي الأمر باعتبارهم ظل الله في الأرض والمؤسسات المجسدة لهذه التصورات.

الصنف الثالث هو العوائق الاجتماعية المؤسسية التقليدية التي تكبل الفرد وتحول بينه وبين التحرر من أسر البنيات التقليدية كالعشيرة والقبيلة والأسرة التقليدية والشرف...

- هناك كذلك عوائق فكرية أو ابستمولوجية أو منهجية تتمثل في رفض منطق العلم ومنطق البحث العلمي ومناهجه القائمة على الملاحظة والتجربة والاستقراء والتكميم وتقديم الفرضيات والاختبار... وذلك مقابل اللجوء إلى الحلول أو التأويلات الغيبية في كافة مجالات الحياة الاجتماعية.

وهذه العوائق التي تترصدنا إما على شكل مؤسسة أو عادة أو رأي شائع أو نكتة أو حكمة، أو مثل وفي كل مجالات الحياة الاجتماعية: في الاقتصاد، في السياسة، في الإدارة، في العقيدة، في الجماعة، في المهنة أو الحرفة أو الوظيفة، في الحزب، في المدرسة، في المكتب، في المتجر، في القانون، في العادات السلوكية، في المصطلحات والكلمات المتداولة والأفكار الشائعة لتؤطر تأطير كليا تصوراتنا وتصرفاتنا.



يود العروي من خلال ذلك أن يشير إلى أن الانخراط تاريخيا في الحداثة لا يعني الاندراج الأوتوماتيكي الكامل فيها بل إن المرء معرض لصراع قويّ اليوم بين قوى التقليد وقوى الحداثة مركزا في تحليله على الدور القوي للبعد الثقافي في هذا الصراع.

IV - الحداثة وما بعد الحداثة

يوجه العروي انتقادا لاذعا للمثقفين العرب والمغاربة الذين يتهافتون تهافتا على «ما بعد الحداثة» «دون كبير تمحيص» وذلك بسبب عدم الوعي بخصوصية وسمات الشرط التاريخي.

يعتبر العروي أن ما بعد الحداثة هي «ردة فعل ضد الحداثة» (لاحظ استعماله للفظ ردَّة بدل رد فعل) لأنها تقوم على تصورات مناقضة لتصورات الحداثة.

- فالحداثة تعتبر التاريخ سيرورة موضوعية وصيرورة وحتمية في حين أن ما بعد الحداثة تعتبر التاريخ وهما.

- والحداثة تعتبر المجتمع نظاما معقلنا في حين تعتبر ما بعد الحداثة المجتمع قهرا أو نظاما قمعيا مدافعة عن تصور فوضوي للمجتمع.

- والحداثة تعتبر الدولة نظاما يقوم على المشروعية الديمقراطية التمثيلية وعلى احتكار

العنف بغاية تنظيم وتدبير الشأن العمومي في حين تعتبر ما بعد الحداثة الدولة قمعا.

وبذلك تبدو ما بعد الحداثة وكأنها «هدم» للحداثة لأن هاته في نظر رواد ما بعد الحداثة هي السيطرة المتطرفة للعقل والعقلانية الأداتية. وهي أساس الأنظمة الشمولية.

وإذا كان للمثقفين في الغرب العذر في انتقاد الحداثة والدعوة والتنظير لما بعد الحداثة لأنهم عاشوها واستفادوا منها لمدة ثلاثة قرون وفي إطارها حققت بلدانهم الكثير من التقدم فلا عذر للمثقف العربي أو المغربي في رفض الحداثة لأننا في بداية الانخراط فيها ولأننا نحن المستفيدون منها بالدرجة الأولى ولسنا ضحاياها. ولأننا عندما نلتفت حوالينا فإننا نجد أن ما يحيط بنا هو ما قبل الحداثة.

فالحداثة هي الثورة الصناعية. وهي سيادة العلم والمنطق العلمي في طريقة التفكير. وهي الأداء الديمقراطي في مجال السياسة وتدبير الشأن العام.

والخلاصة التي ينتهي إليها العروي بحسم هي أن المناداة بما بعد الحداثة هو في نظرة رَدَّة أو ردة عن الحداثة و«هدم» لمنجزاتها ومكاسبها. (العروي: تأصيل علوم الاجتماع: المقارنة والتأويل. مجلة مقدمات. الدار البيضاء ص6).

وهنا أيضا يتجلى العروي الذي نعرفه منذ «الإيديولوجيا العربية المعاصرة» رائدا ومنافحا حداثيا صلبا لا يلين كما أعلن ذلك فيما استسمح ذ. العروي بتسميته مانيفيست الحداثة والذي يقول فيه:

«نودع المنطلقات جميعها. نكف عن الاعتقاد أن النموذج الإنساني وراءنا لا أمامنا. وأن كل تقدم إنما هو في جوهره تجسيد لأشباح الماضي. وأن العلم تأويل لأقوال العارفين. وأن العمل الإنساني يعيد ما كان ولا يبدع ما لم يكن [...] صيرورة الواقع الاجتماعي. نسبية الحقيقة المجردة. إبداع التاريخ. جدلية السياسة تلك هي معالم الفكر العصري وقوام المجتمع العصري» (العروي : الايديولوجيا العربية المعاصرة. مقدمة الطبعة العربية ص16 بيروت 1979).

يعرض العروي نظريته حول الحداثة من خلال ضوابط فكرية يظل ملتزما بها. فهو بحكم التزامه واعتزازه بكونه مؤرخا أو مؤرخا/مفكرا أو مفكرا/مؤرخا يظل متمسكا بالحدود والمصطلحات والمفاهيم التاريخية والسوسيولوجية والأنثروبولوجية. ويحرص على عدم الخوض في نقاشات فلسفية هي أقرب ما تكون إلى مشاغل الفيلسوف المحترف. فهو يتحدث مثلا عن الفرد والفردانية كمقوم أو مكون أساسي من مكونات الحداثة لكنه يتجنب الخوض في النقاش الفلسفي الذي يتحدث فيه الفلاسفة عن نفس الموضوع لكن بمصطلحات وبرؤى أخرى أي بمصطلح الذات le sujet والذاتية من حيث هي أساس ومرتكز subjectum في الفكر الحديث. وعن العلاقة ذات/موضوع (sujet/objet) من حيث أن هذه العلاقة هي الأساس الإبستمولوجي والفلسفي للفكر الحديث. وكذا عن الذات كإرادة سيطرة تكرس إرادة قدرة لدى الإنسان للهيمنة على الموضوع الطبيعي والإنساني لتسخيره. وكذا عن الأساس الميتافيزيقي للعصور الحديثة والمتمثل في تصور معين للذاتية الإنسانية كعقل وإرادة. وفي تصور معين لمعنى الكينونة في علاقتها بالكائن. أو بتصور معين للحقيقة كيقين للذات إلى غير ذلك من القضايا التي يبدو أنها أقرب ما تكون إلى النقاش الفلسفي الخالص.

ونفس الأمر بالنسبة لما بعد الحداثة فهو لا يوجه نظره لخلفياتها الفلسفية من حيث أنها نقد للحداثة باعتبارها عبادة للعقلانية. ونقدا

لها وباعتبار الانحياز إلى الأنوار والحداثة والعقل إلى تقليد قار وبالتالي محافظ. ومن حيث اعتبارها للحداثة ميتافيزيقا جديدة تصور الحداثة كعقلانية ظافرة وكتحرر جذري وكذاتية إنسانية شفافة في مجتمع طافح بوعود العقلانية والحرية والحقيقة. وكذا إضفاؤها لصبغة المطلقية والنهائية على ذاتها من حيث أنها قطيعة جذرية حاسمة ونهائية مع الماضي والتراث والتقليد في حين أنها هي ذاتها مروية كبرى لها أوهامها وأساطيرها الخاصة بها. وكذا اعتبارها لذاتها عصر الجدة المطلقة والاختلاف الجذري مع الماضي وأنها ليست مجرد حقبة من حقب التاريخ بل هي جوهر التاريخ ونتيجته النهائية.

قد يرد الأستاذ العروي بأن مثل هذه القضايا وغيرها تدخل في باب النقاش الفلسفي الاحترافي الذي تظل همومه هموما فكرية في حين أنه يعرض ويحلل مسألة الحداثة من خلال الواقع التاريخي العيني والحاجة التاريخية ومن منظور الحتمية التاريخية.

وختاما نحن أمام نظرية حداثوية للحداثة نظرية متكاملة ومتعددة الجوانب وتعبر بصرامة عن إرادة المفكر. ومن ثمة عن إرادة النخب العصرية العربية والمغربية في الخروج من إسار التقليد والتقليدانية والمجتمع التقليدي والفكر التقليدي إلى ثقافة الحداثة التي هي ثقافة العصر والشرط المؤطر للعصر.

مراجع :

* مؤلفات العروي الفكرية بالعربية والفرنسية
- الدراسات الجادة حول فكر العروي
- د. محمد الشيخ: الحداثة في الفكر المغربي. الرباط دار الزمن 2005.
- د. محمد الشيخ: رهانات الحداثة. دار الهادي بيروت 2007.
- د. محمد الشيخ: جاذبية الحداثة ومقاومة التقليد. دار الهادي بيروت 2005.
* مقالات محمد أندلسي:
- نيتشه ونقد الحداثة (الشبكة)
- أقول المتعالي (الشبكة)

اللغة العربية والوضع اللغوي في المغرب

أسئلة ومواقف

عبد الغني أبو العزم

تعيش أقطار العالم العربي بكل طوائفه وأعرافه، سواء في شمال إفريقيا أو في الشرق الأوسط أو في الخليج، منذ بداية هذه السنة تحولات اعتبرها أكثر من ملاحظ أنها كانت فجائية بزخمها وقوتها، وذلك بفضل ديناميكية الشباب الذي حرك أوارها؛ إلا أن المتأمل في دوافعها لا يمكن إلا أن يقر أنها صرخة منطلقة من تراكم الخيبات والأمراض الاجتماعية المتفشية في جسم المجتمعات المذكورة، وما عاشته من نكسات وهزائم في ظل أنظمة تسلطية لم يكن همها الأساسي إلا مراكمة الثروات وتوظيف اقتصاد البلاد لتنمية قواعد ثرائها الفاحش، على حساب مصالح مجموع الشرائح الاجتماعية.

بدهي في تاريخ الشعوب أن تُحْدِثَ كل انتفاضة أو ثورة تحولات عميقة في بنية مجتمعاتها وتصوراتها وأهدافها ورغباتها، وفي هوية ثقافتها ولغتها أو لغاتها، وهذا ما يفرض في آن واحد لحظات للتأمل في مسارها التاريخي، ومجمل العوائق التي حالت دون نهضتها وانتكاساتها الموجعة، وأسباب تخلفها عن سياق العصر، لتنكبَّ بتفكير سليم وجديد مغاير لتحليل كل الممارسات السابقة المعوقة لتطورها وتقدمها، حيث

ينصب على التربية والتعليم ومستوى المعارف والعلوم، وكيفية تطويرها لجعل التغيير يستند إلى ركائز علمية من أجل تدبير سليم للانتقال إلى مرحلة جديدة لا يستقيم عودها إلا بتغيير جذري، لا في المفاهيم فقط، بل وفي العقليات والذهنيات والممارسات المتخلفة.

منذ خطاب جلالة الملك في التاسع من شهر مارس، الذي يؤرخ لبداية مرحلة التغيير، لم يعرف سقف المطالب إلا صعوداً، ولم يتوقف بعد. ويمكن القول إنه ولأول مرة في تاريخ المغرب الحديث، اندفعت الآراء والأفكار في الساحة الوطنية بشكل غير مسبوق لتعبر عن اقتناعاتها وتوجهاتها، حيث اختفت اللغة الخشبية المعهودة ليتم التعبير عن مكامن الضعف والخلل بصراحة مطلقة؛ مما يعد مكسباً وطنياً يسجل للتاريخ.

لقد جاء الخطاب ليدشن عهداً جديداً على قاعدة رؤية جديدة لمواد الدستور من حيث المضامين والمحتوى والتوجهات، ومن دون تكوين مجلس تأسيسي؛ أعتبر شخصياً أن الأوراق التي قدمتها الأحزاب السياسية والنقابات وجمعيات المجتمع المدني، على اختلاف مشاربها تعد بديلاً عن أي مجلس تأسيسي، لأنها تعبر عن الإرادة الشعبية التي ظهرت مطالبها المشروعة في الشارع وليست في الأقبية أو الكواليس، ولم يعد الآن أمام اللجنة الدستورية وخبرائها والقانونيين إلا صياغتها في أفق ترسيخها في مواد واضحة غير قابلة للتأويل، وهذا هو المنتظر.

بعد هذا التقديم الذي يندرج في صلب الاهتمامات الراهنة، أعود لما هو مرتبط بهذه الورقة العلمية وهو من جملتها، أي المسألة اللغوية ووضع اللغات الوطنية، والإشكالات التي تطرحها لمغرب الغد، وكيف يمكن ضمان الاستجابة للمطالب اللغوية التي تم التعبير عنها شفوياً أو تنظيراً أو علمياً، أو من منطلق لغوي صرف خلال الأشهر الأخيرة، بغض النظر عن خلفياتها الإيديولوجية أو اقتناعاتها الفكرية.

ما يلاحظ في ضوء جل الكتابات التي تناولت المسألة اللغوية سواء ما تعلق منها بوضع اللغة العربية، أو اللغة الأمازيغية، أنها اتسمت بالعنف والعنف المضاد والإثارة والتوتر، وتغييب ما هو موضوعي على حساب ما هو ذاتي، دون مراعاة القواسم المشتركة حضارة وتاريخاً ولغة، ودون مراعاة المصلحة الوطنية، ودقة المرحلة التي تتطلب حواراً وطنياً من أجل رؤية مستقبلية على قاعدة التوافق الإيجابي، مهما كانت الصيغة المرتقبة لما سيكون عليه وضع اللغات الوطنية في الدستور المغربي القادم، لأن ما هو أساسي هو الحفاظ على التوحد والوحدة في ظل الاختلاف والتعدد.

تؤكد أغلب الدراسات السوسيولغوية بما فيها أبحاث الاقتصاديين أن من مظاهر تخلف عدد من المجتمعات في العصر الحديث يكمن في تعثر لغاتها الوطنية وإقصائها من التداول المعرفي والعلمي والتكنولوجي. ولقد أسهمت المرحلة الاستعمارية بمخططيها ومفكريها في ترسيخ الرؤية الدونية للغة العربية في علاقة وطيدة بالأهداف المحددة والمقررة، إذ كانوا يرون في اللغة العربية عامل توحد وتوحيد، لا على مستوى المجتمع المغربي فقط، بل في علاقته الوطيدة بمجتمعات الشعوب العربية، وهذا ما تزخر به جل الكتابات الاستعمارية في مجال اللغة، وتدخل في سياق الفكر اللغوي الأوروبي، من منطلق نظرية عنصرية شوفينية تقسم اللغات العالمية إلى مراتب، لغات لا تملك أي بنية نحوية، ولغات تستعمل لواحق، ولغات صوتية،

وبهذا التصور تحتل اللغة الهندوالأوروبية قمة الهرم على حد تعبير جورج مونان (George Mounin) في نقده لهذه الرؤية التي استطاعت أن تستمر خمسين سنة على الأقل. إلا أن خيوط شعاعها لا يزال حاضراً على الآن.

يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى كتاب لوي جان كالفي (louis jean calvet) (اللغة والاستعمار) لاستكشاف مدى الاحتقار لكل اللغات الوطنية وفي مقدمتها اللغة العربية.

وتعد مقولات وليام مرسي حول مفاهيمه للغة العلم والحضارة والحداثة نموذجاً. إذ لم يكن يقبل حتى بالازدواجية اللغوية وهذا ما أكده بقوله: «إنه لمن العسير والمتعذر أن تتعايش لغتان حضاريتان لفترة طويلة في بلد واحد. وليس من المنطق أن يستمر هذا الواقع». في الوقت ذاته كان جون دوفري دومنبيس في أطروحته «عمل فرنسا في المغرب» يقول بصريح العبارة: «من الخطر أن نترك كتلة ملتحمة من المغاربة تتكون ولغتها واحدة وأنظمتها واحدة. لابد أن نستعمل لفائدتنا العبارة القديمة (فرق تسد). إن وجود العنصر البربري (هكذا) هو آلة مفيدة لموازنة العنصر العربي. ويمكننا أن نستعمله ضد المخزن نفسه».



تبدو المفارقة العجيبة بين موقف مرسي ودومنبيس. فالأول يرى أن لا مكان لتعايش لغتين لمسايرة الحضارة. بينما الثاني يسعى لإحياء لغة وطنية لا لدعمها. بل لخلق نزاع داخلي وسط المغاربة من جهة. ووضع سلطة المخزن على حد قوله في مأزق سياسي من جهة أخرى. ولم يكن يعي هذا الأخير تاريخياً وحضارياً أن التعايش هو الممكن والقابل للحياة في ظل المكونات الحضارية. وأن التعدد اللغوي من مقومات المجتمع المغربي وهويته الأصيلة.

ما المقصود بالهوية الأصيلة ؟

ما يميز المجتمع المغربي هو تعدد منابع ثقافاته وتنوع لغاته الوطنية: الأمازيغية بتشكلاتها. والعربية الوافدة والحاملة معها لرسالة الإسلام لتصبح إرثاً مشتركاً بين سكان بلدان شمال إفريقيا التي لم تكن تفصلها حدود سياسية. وساهم هذا الإرث إلى حد بعيد في ذوبان الفوارق الإثنية حيث صار التشبع باللغة العربية والتكوين نحواً وصرفاً وبلاغة وثقافة قيمة مضافة أدت إلى ظهور فقهاء وعلماء وفلاسفة وشعراء وكتاب وسياسيين أمازيغ. وقد أبدعوا فيها إبداعاً فاق متكلميها وناشريها في أغلب

البقاع. من هذه الوجهة يمكن القول إن هوية جديدة قد تشكلت عبر التاريخ، دون التخلي عن اللغات الأصيلة التي ظلت متداولة شعبياً بكل لهجاتها، إلا أنها لم ترق إلى المستوى العلمي والأدبي الذي يهيئها لمسايرة اللغة العربية الوافدة، مع العلم هنا أن الأمر لا يتعلق بذات اللغة الأمازيغية، بل بأصحابها الذين لم يهتموا بآلياتها اللغوية، إلا أنهم حافظوا على أدبياتها، كما لا يمكن الحديث هنا عن اكتساح لغوي ما دام قد صار اختيارياً، فرضه الوازع الديني لكونه أصبح بدوره مشتركاً، ولم ينشأ عن هذا التوجه أي تنازع لغوي يذكر، والتاريخ اللغوي في المغرب لا يتحدث عن وجود نزاع أو صراع بين اللغات الأصلية، وما هو وافد، إذ ما يلاحظ هو وجود رغبة ملحة وهادفة للتضلع في اللغة العربية وثقافتها والذهاب إلى روافدها الأصلية للمزيد من المعرفة اللغوية والأدبية لترسيخ هوية جماعية مكتسبة، تقود إلى التوحد، وتراكم المعارف في إطار ما يعرف بالغرب الإسلامي، والإنجازات المرابطية والموحدية علامات بارزة في هذا الصدد، مما يجعلنا نردد بمنظار المرحلة قولة ابن خلدون : «إن غلبة اللغة بغلبة أهلها، وإن منزلتها بين اللغات صورة لمنزلة دولتها بين الأمم».

لم تكن لتحدث هذه الغلبة لولا التمازج بين مجمل العناصر التي استقرت بأقاليم البلاد بجهاتها الأربعة، مما فرض تاريخياً الانصهار والتوحد، وأصبح العامل الديني يشكل قاعدة مشتركة بينهم، مما ساعد على اختفاء الانتماء العرقي ليحتل مكانه الانتماء الوطني في كل المواقع الجغرافية المحددة لمعالمه. نتج عن هذا التمازج والانصهار الاختلاط الإيجابي بين العناصر الأمازيغية المعربة والعرب المتمزغة، وهذا ما كَوَّن طبيعة الهوية المغربية عبر التاريخ المتجلية في الدفاع عن الأرض، والقيم المشتركة، منذ المعارك الأولى لنشر الإسلام إلى معركة الاستقلال والدفاع عن حوزة الوطن.

عندما أسأل من أنا ؟ فالإجابة التلقائية والعفوية أني مغربي، وهذه المغربية هي جوهر الهوية التي تحكم علاقتي بالآخر، بغض النظر عن اللغة التي أتكلمها، فالهوية بهذا المفهوم جماعية إلا أنها لا تتنكر للخصوصيات والاختلاف وحسب طبيعة المجتمع ومكوناته.

يقودني هذا المدخل للحديث عن وضعية اللغتين الوطنيتين العربية والأمازيغية باعتبارهما من مكونات الهوية المغربية.

اللغة العربية

لقد أسهمت اللغة العربية في المغرب عبر تاريخها الطويل في تكوين رؤية ثقافية وحضارية عن العالم بأدب وفكر مكتوبين وبأشكال مختلفة، لا في ارتباطها فقط بالمحيط المغربي، بل بالجغرافية الواسعة للأقطار المتكلمة باللغة العربية، وما هو أبعد منها، تجاوزت بها حدود الإقليمية والإثنية، وشكلت بذلك هوية ثقافية استوعبت الثقافات المحلية دون إلغائها، ودون المس بالمعتقدات (أقصد هنا أقطار الشرق العربي التي حافظت على ديانتها المسيحية) وتقاليد الخصوصيات؛ وهذا ما يفسر الانفتاح على تعلمها والتكوين بها، والدفاع عنها، يمكن الإشارة هنا إلى أن أهم السمات التي أدى إليها هذا الانفتاح هو إحداث تأثيرات مشتركة وتداخلات تشابكت معطياتها التاريخية لإضفاء الشرعية على ما هو قائم ومتداول وموافق للطموحات الآنية.

عندما يتأمل المرء أوضاع اللغة العربية في مغربنا قبل الحماية وما بعد الاستقلال، فإن أهم ما يلاحظ هو حالات الإقصاء والتهميش، ووجود

جوقة بنغمات متشابهة لإبعادها عن المنظومة التعليمية وتوسيع نطاق العداءات. وإحداث عن سوء نية أعطاب وثغرات في أي مشروع يراد به النهوض باللغة الرسمية للبلاد. ويتداخل في هذه الجوقة ما هو مؤسسي/ الدولة. وما هو نخبوي في ارتباط وثيق بثقل توجهات الحماية وأهدافها. فهي لم تخلف فقط استمرار العداء في أفق تقليص دورها وفعاليتها. بل تغذت بإرثها الذي استبد بأكبر عدد من الرموز الوطنية. وهذا ما يفسر التخبط اللغوي المقصود سواء في مشاريع التعريب التي لم تكن تعتمد أي تخطيط علمي. أو المشاريع ذات الارتباط بالتعليم في جميع مراحله.

لن أقف عند مختلف التجارب المرتجلة. التي عرفها المغرب في مجال التعليم أو تعريب الإدارة خلال خمسين سنة. ما دام الميثاق الوطني للتربية التكوين (1999) انتهى إلى مجموعة من الخلاصات والقرارات التي لم تعرف بدورها طريقها إلى التطبيق. وبالأخص ما يتعلق باللغة العربية. وهنا يكمن إشكال الأزمة التي نعاني منها مع العلم أن الدستور المغربي ينص بأنها اللغة الرسمية للبلاد.

يمكن أن نتحدث عن الهدر الزمني بدلا من الحديث عن الهدر المدرسي. هدر تقف وراءه نيات مبيتة. عندما بدأ الحديث مثلا عن تعويض اللغة العربية الفصيحة بالعامية. إلى درجة أن هناك من يدعو إلى ترسيمها لتصبح مادة للتعليم والتربية في المدارس. أي العودة إلى آراء المستشرقين منذ القرن التاسع عشر.

لا يقف الأمر عند هذا الحد. بل يمتد إلى إظهار أن اللغة العربية غير مؤهلة للممارسة التعليمية والعلمية. وذلك لإحلال مكانها ازدواجية مشوهة. تبعد المغاربة عن هويتهم وخصوصيتهم. فضلاً عما تؤدي إليه هذه التوجهات من أعطاب. لا على مستوى التعليم والتربية فقط. بل في كل ما يمس مجالات التنمية والإنتاج الوطني.

وبالمقابل إن التحولات العلمية والتكنولوجية التي يعرفها العالم لا تنحو فقط إلى تعلم اللغات واكتسابها للانفتاح على عوالم الكون المعاصر. بل أدت أيضاً إلى التشبث بقيم المواطنة والتحرر والوعي بأهمية اللغات الوطنية. إذ لا نهضة مجتمعية وإبداعية وعلمية من دونها للحفاظ على الوحدة الوطنية وهويتها. ولما يشكل وجودها من ثقل تاريخي وحضاري.

وإجمالا يمكن القول ونحن نعيش عصر التحولات إن الاختيارات السياسية ذات الطابع الوطني والمطروحة حالياً على بلادنا ليس أمامها إلا التأكيد على ما يدعم السيادة الوطنية وترسيخ هوية مواطنيها وكرامتهم. والدولة في هذا المضمار أمام مسؤولية تاريخية لبلورة الاختيارات السياسية المعبر عنها للحفاظ على الوحدة الوطنية فيما يتعلق بالمسألة اللغوية وفي مقدمتها تفعيل اللغة الرسمية للبلاد بجانب اللغات الوطنية في أفق دسترتها بما يحافظ على الوجود في مختلف ميادين المعارف والتعليم والإعلام والفنون والحياة العامة.

اللغة الأمازيغية

تعتبر اللغة الأمازيغية من مكونات المشهد اللغوي المغربي والهوية الوطنية لما تشكله جغرافياً من حضور يشمل منطقة الريف التي تتكلم الريفية. ومنطقة جبال الأطلس المتوسط التي تتكلم تامزيغت. ومنطقة الجنوب وجبال الأطلس الكبير التي تتكلم تاشلحيت. هذا بالإضافة إلى الأقاليم الصحراوية التي تتكلم الحسانية؛ وبمحاذاة هذه اللهجات سادت اللهجة العامية المغربية المقتبسة بكل

تنوعاتها من اللغة العربية الفصيحة لتصبح بدورها قاسماً مشتركاً بين مجموع الشرائح الاجتماعية.

تعد هذه اللهجات تاريخياً من اللغات الوطنية، ومن معالم الوجه الحضاري للمغرب مترسخة في الذاكرة الشعبية، مما أهلها أن تحافظ على وجودها بكل تصوراتها وتمثلاتها أدباً وتراثاً، وشكل استمرارها عبر القرون قيمة مضافة لأوجه الثقافة المغربية؛ إلا أن هذه اللهجات لم تتمكن من مسايرة التطورات اللغوية، بسبب غياب البحث اللساني القادر على معالجة آلياتها اللغوية - في سياق تطورها التاريخي- نحواً وصرفاً ومعجماً، إذ ظلت متداولة في محيطها الشعبي الذي حافظ على تراثها شفوياً، مع وجود مخطوطات كثيرة بالحرف العربي.

يمكن القول في هذا الصدد إن هذا العطب اللغوي في آليات اللهجات الوطنية لم يكن ليحول دون الدعوة إلى إحيائها وتنميطها أو معيرتها، لا في ضوء دراسات لسانية أو سوسيولسانية حديثة، بل في مجال كل الأبحاث الحقوقية والاقتصادية التي عرفها القرن العشرون، وبداية هذا القرن بكل تحولاته، حيث أضحت اللغات الوطنية من ركائز الهوية جماعياً أو فردياً، إثنياً أو وطنياً، هذا بالإضافة إلى دورها الأساسي في التنمية والإنتاج، فضلاً عن قيمتها الإبداعية وما تزخر به من تراث هائل.

لقد استطاعت هذه التوجهات الحديثة أن تفرض إعادة النظر في أوضاع اللغات الوطنية لتأهيلها بالبحث والدراسة، وهذا ما تصدى له الباحثون الأمازيغيون منذ خطاب الملك بأجدير، والإعلان عن إنشاء المعهد الملكي للثقافة الأمازيعية، وذلك لبلورة وعي وطني بأهمية اللغة الأمازيغية وثقافتها، ولأنها فوق هذا وذاك من مكونات الحضارة والثقافة المغربية.

لقد تبلور هذا الوعي بامتياز في الساحة السياسية والثقافية، ولم يعد أحد ينازع في أحقية اللغة الأمازيغية وثقافتها في الوجود، وكذا إدراجها في المنظومة التربوية والتعليمية، والسعي الحثيث لتحتل مكانتها في الفضاء الإعلامي السمعي والبصري، مما يساعد على إشعاعها في المجال الاجتماعي.

لقد خطا المعهد خطوات متوالية لتأهيل اللغة الأمازيغية خلال عشر سنوات في إطار تنميطها وتوحيدها ومعيرتها، وأهل المعهد يعترفون في آن بأنهم يعتمدون مقاربة علمية تقوم على مبدإ التدرج، وتدبير التنوع اللغوي للنهوض بها في التعليم، وأمامه إشكالات كما يقرون بذلك، تتلخص فيما يلي:

- الحاجة إلى وضع مخطط استراتيجي وطني لتدبير تدريس الأمازيغية.
- أجرأة النصوص التنظيمية الخاصة بالتدريس وإلزامية تطبيقها.
- تحقيق المبادئ المرتبطة بمنهاج تدريس الأمازيغية وخاصة مبدإ التعميم الأفقي والعمودي ومبدإ التوحيد.
- إيجاد مناصب مالية للأطر المكلفة بتدريس الأمازيغية في كافة مستويات التعليم.

كل هذا الإشكالات لا تزال مطروحة، وأعي أن فترة عشر سنوات غير كافية لتهيئة لغة في مرحلة انتقالها من الشفوية إلى الكتابة، ثم لتصبح لغة التعليم والتربية والعلم والحضارة، وهي بذلك تحتاج إلى جهود مضاعفة باعتبارها لغة وطنية، وتوفير كل الشروط الموضوعية لتحتل مكانتها بجانب اللغة العربية؛ وهذا ما يجعلني شخصياً أقدر الظروف الآنية بتكاليفها وإرهاصاتها، وأي تنصيص في موضوع الدسترة عليه مراعاة هذه الإشكالات وكيفية التغلب

عليها بقانون ملحق. وإعمال العقل، والتحلي بكل ما هو علمي وعقلاني وموضوعي.

لا شك أن المطالبة بالتغيير والاحتجاجات المعبرة عنها في بلادنا، وبتناغم مع ما يجري في البلدان العربية منذ بداية أيام هذه السنة الجارية بكل تحولاتها الطارئة والمفاجئة، أدت إلى إحداث هزات عنيفة في جسم المجتمعات العربية، وأسهمت في قلب مفاهيم كثيرة وأعادت النظر في الساكن والثابت ليصير متحولا ناطقاً بطموح أكبر.

من بين القضايا المثارة مجدداً قضية اللغات الوطنية، وقد طرحت بحدة وأحياناً بعنف، وذلك لإيجاد صيغ ملائمة لأوضاعها وتهيئتها ما دام الحوار حولها صار مرتبطاً بوضع دستور جديد لضمان إشعاعها، من منطلق أن اللغة ترتبط بالشخصية الوطنية مما يحدد هويتها ومعالم وجودها. وفوق هذا وذاك فإن الانتقال باللغة إلى الدسترة يعني إضفاء الصبغة التشريعية والقانونية، مما يفرض وضع تخطيط لغوي يؤدي إلى التهيئة والتأهيل وتحديد وظائفها في التعليم بأسلاكه، وفي الإدارة والإعلام والحياة العامة وعلاقاتها باللغات الأخرى فيما يعرف بالتدبير اللغوي القائم على الازدواجية أو التعددية اللغوية.

وينبغي الإشارة هنا أيضاً إلى أن دسترة اللغة وطنياً أو ترسيمها يستدعي تشريعات إضافية معقلنة وقوانين تنظيمية تنسجم وروح الدستور في أفق الإعمال والتفعيل، أي استعمالها في المرافق العامة ليشكل حضورها عاملاً من عوامل الاستقرار المنشود في ظل السلم الاجتماعي وأمنه، مما يسهم في توحيد الأهداف الوطنية.

اللغة الوطنية أو اللغات الوطنية

ليس من السهل فيما يتعلق بالمسألة اللغوية وإشكالاتها، تحديد موقف ما، ما لم يتم التدقيق في ماهية المصطلحات وتعريفاتها في ضوء الدراسات السوسيولسانية والأبحاث الميدانية ذات الصلة باللغات، وذلك من أجل إيضاح طبيعة القرارات الدستورية وأشكالها لتنسجم وطبيعة المرحلة وخصوصياتها.

نجد أنفسنا في هذا السياق وفي ظل الوضعية المغربية أمام مصطلحات كبيرة منها: لغة الأم واللغة الأم، واللغة الوطنية، واللغة الرسمية، واللغة المحلية، واللغة العامية المشتركة المتداولة في المحيط الاجتماعي.

سنحاول في هذا الصدد، تقديم تعريفات لهذه المصطلحات للتمكن من إيضاح الصورة لأي قرار دستوري أو سياسي.

لغة الأم

- إنها اللغة الأولى التي يتعلمها الطفل منذ نشأته، ويحدث أن يتكلم بلغتين معاً في بعض المناطق مع وجود الغلبة لإحداهما، كما هو الشأن بالنسبة للريفية أو تمازيغت أو تشلحيت أوالعامية المغربية في ارتباطها باللغة العربية، لما ينتج عن كل منها من ثنائية لغوية، وحسب الوضع الاجتماعي والعائلي، ونحن في هذا التعريف نتحدث عن العام ولا نقف عما هو استثنائي. وتجدر الإشارة هنا أن لغة الأم يمكن أن تكون لغة وطنية أولغة رسمية، أو لغة محلية أو لغة عامية مشتركة بين أغلب الشرائح الاجتماعية، وفي هذا الصدد من حيث دقة المصطلح يجب التمييز بين لغة الأم واللغة الأم، فالأولى هي التي تم اكتسابها في البيت داخل الأسرة، والثانية، أي اللغة الأم هي ما يمكن إدخالها اصطلاحاً في نطاق اللغة

الوطنية لارتباطها بالجغرافية. أي حدود الدولة السياسية. وحسب الوضع اللغوي لكل بلد. حيث يمكن اكتساب لغات جديدة بجانب لغة الأم.

اللغة الوطنية

- إنها لغة أمة أو شعب معترف بها دستورياً من لدن الدولة أو جماعات ممثلة لسلطات جهوية محافظة على إرث لغوي تدافع عنه. وترى في استعمالها وتداولها من منطلق الوحدة الوطنية. ولرغبتها في انتشارها بين مواطنيها الذين يتكلمون بها.وهذا حق من الحقوق اللغوية باعتبارها لغة الأم. إما في محيطها الجهوي أو الوطني. وبهذا المفهوم قد تختلف أصول اللغة الوطنية. وقد تكون ذات طابع إثني أو من أصول حضارية معرفية ارتبط بها سكان البلاد تاريخياً في بقعة جغرافية محددة. استطاعوا تشكيل وعيهم الوطني بها.

اللغة الرسمية

- إنها اللغة المتداولة في التعليم بأسلاكه. وفي الإدارة والإعلام. وتصدر بها المراسيم. لا بحكم الواقع فقط. بل لارتباطها بالشخصية الوطنية وثقافتها وأدبها وحضارتها. وقد تكون مكتسبة تعلماً. وتشكل بذلك قاسماً مشتركاً بين أفراد المجتمع لما لها من خصائص أدبية وعلمية وحضارية.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن بعض الدول ينص دستورها على ترسيم لغتين أو ثلاث لغات كما هو الشأن في سويسرا أو جنوب إفريقيا. أو ترسيم لغات في مناطق جهوية كما هو الحال في إسبانيا. وذلك لإيجاد توافق بين مكوناتها الوطنية.

ولكن ما يجب التأكيد عليه في هذا الصدد هو عدم إسقاط نماذج بخصوصياتها وإشكالاتها الإثنية والعرقية على واقع آخر متميز بواقعه التاريخي والثقافي المشترك: وما يزخر به وضعها الداخلي من تناقضات. سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي. وهذا ما يجب مراعاته بدقة لإيجاد حلول واقعية منسجمة مع كل تطور قادم. لأن ما يقود الدولة في توجهاتها في نهاية المطاف هو بعدها السياسي وعلاقاتها بمحيطها الوطني والإقليمي والدولي.

■ ■ ■

الرقمية: سند محايد أم نمط ثقافي

سعيد بنگراد

يورد أفلاطون في «لو فودر» (le phedre) حكاية تشير إلى البدايات الأولى للكتابة. فقد عرض الإله تحوت (ويسمى هرمس أيضا) على الفرعون اختراعا غريبا اندهش له الحاضرون. وكان الأمر يتعلق بتقنية جديدة للتواصل والحفاظ على المعرفة وتداولها أطلق عليها الكتابة. فستكون هذه الوسيلة المستحدثة رديفا جديدا يضاف إلى الذاكرة، وربما سيحل محلها، أو على الأقل سيحد من نشاطها ودورها في تخزين ما أنتجته الخبرة الإنسانية في مسيرتها الطويلة. وكان رد الفرعون صريحا وقويا وعنيفا.

لقد رفض هذه الأداة الجديدة ودعا إلى تدميرها والقضاء على آثارها. فهذه التقنية الجديدة تشكل في نظره خطرا على مستقبل البشرية وعلى قدرتها على الاستمرار في تخزين المعارف بنفس قوة الذاكرة. فهي من جهة تجمد الفكر وتشل حركته وتأسره في علامات خرساء لا يمكنه الخلاص منها أبدا(1). وستحل، من جهة ثانية، محل الذاكرة. والذاكرة هي العضو الأساس في الوجود المادي والرمزي للإنسان على حد سواء. فهي، بالإضافة إلى دورها التخزيني، تعد أداة مثلى في الحفاظ على النوع البشري ذاته. فالتذكر مدخل للوجود

الرمزي ومر أساسي نحو إنتاج الثقافة وتداولها خارج إكراهات المكتوب الماثل أمام العين بشكل مباشر. وهي بذلك خاضعة، شأنها في ذلك شأن باقي أعضاء الجسد الإنساني، للتطوير والتمرين والتكيف. فالبدائل الاصطناعية قد تمنح الأعضاء قوة إضافية، لكنها مع مرور الزمن ستضعفها وتحولها إلى مُنفذ كسول للوظائف.

ومن المستبعد أن يعيد التاريخ نفسه لا على شكل ملهاة ولا على شكل مأساة، إلا أن الموقف من الإلكترونيات عامة ومن الأنترنيت خصوصا لا يختلف في الكثير من جوانبه عن الموقف من الكتابة، كما سبق أن عبر عن ذلك الفرعون في العهود القديمة. فالذاكرة، التي هي الآن الكتاب والمكتوب والمطبوع والـمُخَزَن في مكتبات ومستودعات للكتب وفي رؤوس الكائنات الإنسانية، تبدو مهددة بآلة افتراضية بلا قلب ولا روح، آلة قادرة على اكتساح كل شيء في طريقها، استنادا إلى ما تقدمه الشاشة مباشرة وما تخزنه الأقراص لتسلمه للجميع بأبخس الأثمان. فبجرة «نقر» يمكن التحليق، دون رقيب، في كامل أرجاء المعمور متخطين حدود الزمان والفضاء ورقابات الدول ومخابراتها وعيونها المدسوسة في كل مكان. إن الأنترنيت يمكننا، من خلال إمكاناته التقنية الهائلة، من التزود بكل معارف الدنيا وأخبارها وعاداتها وثقافاتها، وهو بذلك يمكننا من التخلص من ضيق الفضاء وهشاشة اللحظة.

وكما تشير إلى ذلك الوصلات الإشهارية (في المغرب وفي كل ربوع الأرض أيضا)، فقد أصبحت التقنية الرقمية وسيطا مفضلا عند الطالب والباحث والتاجر والصانع والطبيب والطباخ والمخبر والإرهابي، والطفل الصغير، وهو كذلك أيضا (وهو ما لا تقوله الإرساليات) عند الباحثين عن لذة افتراضية تقيهم شر الأمراض، أو عن زوج من « بلاد تموت من البرد حيتانها» . لقد اندثرت فجأة، وبدون سابق إنذار، كل الأشكال القديمة للتواصل، لتحل محلها وسائط جديدة ميزتها السرعة والفعالية والانتشار الواسع والمردودية السريعة.

فلم تعرف البشرية في تاريخها الطويل، بدءا من اللحظة التي تحول فيها الصوت إلى حامل رمزي يعين ويصنف وينتج المعاني المجردة، إلى ظهور الكتابة وبعدها الطباعة التي عممت الخبرة الإنسانية وأذاعتها، وإلى ظهور كل الأسناد التعبيرية المرافقة للغة، كل هذا الكم الهائل من الأشكال التواصلية: هناك فائض في المعلومات والمعارف، بل هناك ما يسميه الغربيون حاليا «إفراطا في التواصل»، قد يصبح في حالات كثيرة غيابا لأي تواصل (وهو كذلك فعلا). ولا يشكل البريد الإلكتروني الآن سوى صيغة تقليدية بسيطة للتواصل قياسا إلى الحالات التي يقدمها التحاور وجها لوجه بالصوت والصورة.

استنادا إلى كل هذا، لا يمكن للأنترنيت أن يكون مجرد وسيط، أي مجرد سند تقني موضوع في خدمة الثقافات والمعارف، وفي خدمة الاقتصاد والحرب والتجسس، وفي خدمة الجنس والدعارة أيضا، وسيط محايد يقوم بدوره ذاك في استقلال كلي عن المضامين التي يحملها ويروج لها وينشرها في كل أرجاء المعمور. إنه أكثر من ذلك، بل هو على النقيض من ذلك طريقة في الوجود ونمط في الاجتماع وسبب من أسباب انبثاق علاقات إنسانية من نوع جديد، علاقات تستوعبها السرعة والبساطة في كل شيء : في التنافس الاقتصادي ونشر المعارف والاطلاع على الأحداث وتصريف العواطف والانفعالات.

إنه يذكر بظهور الهاتف المحمول، بل هو

أوسع منه مدى وأشد تأثيرا. فالمحمول ذاته لم يكن في بداياته الأولى سوى صيغة تواصلية عن بعد أضيفت إلى الهاتف الثابت والتلكس والفاكس وأشباههم، إلا أنه تحول بسرعة فائقة إلى طريقة جديدة في «قياس حجم المسافات» وسند مرئي للتحكم في الزمن وإدارته وفق هوى يولد وينمو ويموت سريعا. إنه رسم على أخاديد الشاشة لكم انفعالي يتجسد في «القلوب» وفي «السيوف» و«الوجوه العابسة أو الضاحكة» التي حلت محل الكلمات وقلصت من حجم التمثل وانفتاح واجهات الانفعال الإنساني. لقد مات حب الكلمات لكي تولد انفعالات الأشكال.

إنه بكلمة واحدة صيغة «تواصلية» تختصر كل شيء. لقد أصبح شكلا جديدا في «الحب» وطريقة جديدة في تصور «الروابط الأسرية» ومعاملات التجارة وأرقامها. لقد قضى بذلك، أو كاد، على كل العلاقات القديمة (الزيارات العائلية واللقاءات الحميمية)، كما قضى إلى الأبد على الرسائل بكل أنواعها (تستوي في ذلك رسائل العشق ورسائل التعازي والتبريك وتبادل الأخبار) وعوضها ب «ميساجات» تختصر كل شيء بما فيها العواطف. ووحدها الرسائل الإدارية واستدعاءات الشرطة استمرت في الوجود، ربما لتذكرنا أن للسلطة زمنا آخر لا يدرك سره إلا العارفون بخبايا التحكم في الكائنات والأشياء عن بعد وعن قرب.

وهذا بالضبط ما تشير إليه الإحالة الضمنية لعنوان المقال: لا يمكن قطعا الفصل بين السند ومضمونه. لقد أصبح للأسناد الإلكترونية المستعملة في نشر المعرفة وتداولها أساطيرها الخاصة، تماما كما كان لآلات الطبخ والغسيل والتبريد أساطيرها أيضا : فلم تكن تلك الآلات مجرد بدائل محايدة. لقد ساهمت في تحرير المرأة من إكراهات العمل الجسدي المتواصل، ومكنتها من الالتفات إلى جسدها ومحيطها، كما منحتها فرصة جديدة لتنظيم حياتها وفق المتاح الزمني الذي وفره استعمال الآلة.

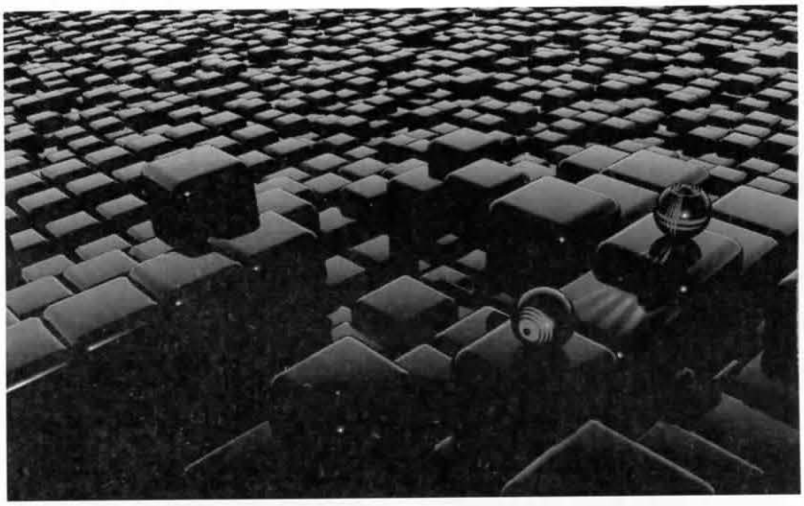
وهو ما يصدق على تكنولوجيا المعلومات أيضا. فالتعاطي مع الأنترنيت من زاوية كونه ثقافة معناه النظر إلى أسناده المادية باعتبارها قوى حية لها تأثير على المضامين وعلى الأشكال التي تصرف بها علاقات الإنسان مع نفسه وغيره ومع أشياء عالمه. وهذا أمر ليس بالجديد، فقد تنبه مارشال ماك لوهلان منذ ما يقارب الأربعين سنة إلى هذه الحقيقة وحذر من خطورتها. فالوسط الذي تُتداول من خلاله الإرسالية هو ما يحددها في نهاية الأمر وبدايته. فالمعلومة تأتي إلى المستهلك عبر الوسيط المادي، لا من خلال مضمونها المستقل فقط (2). إن الأداة ليست وسيطا، إنها حاملة لقيم جديدة: ليس القطار بديلا للجمل بل تصور جديد للزمن. والقطار نفسه لا يمكن أن يشكل، في علاقته بما هو أسرع منه، الطائرة، مرحلة ولت، بل قيمة ضمن ثنائية الأرض في مقابل السماء.

لقد قضت الطباعة على النسخ على الورق أو اللوح أو الحجر، فابتلع النسيان النساخ والكتبة واندثرت ثقافتهم وطريقة عيشهم ولم يبق منها سوى ما يذكره عنهم المؤرخون والمهتمون بتاريخ الكتاب. وظهرت الآلة الكاتبة فتشابهت الخطوط، فكانت البدايات الأولى للانفصال التدريجي عن الخط وقدرته على الكشف عن نوايا الكاتب ونفسيته، وقدرته على التعبير عن الانفعالات الإنسانية. لقد احتفظ الخط بجماليته الشكلية، ولكنه فقد طاقته الانفعالية التي تبثها فيه يد ترتجف خوفا مما تخط.

لقد كان الخط في ما مضى مثوى لروح الكاتب. ففيه يودع أفكاره وفيه يودع جزءا من انفعالاته. أما الآن فقد اختفى من على وجه الصفحة ذلك الارتعاش والتردد والحرف المدغم والرقيق. واختفى التشطيب والحذف والزيادة والحواشي. لتحل محل كل ذلك آلة صماء عمياء تكتب كل المضامين بنفس الحياد ونفس البرودة : شيء ما ضاع واختفى إلى الأبد. ولا يمكن استعادته إلا من خلال ما تركه لنا الأسلاف من مخطوطات يجاهد البعض اليوم على نقلها هي ذاتها إلى عالم الرقن المحايد.

باستمرار. وقد تساوت في ذلك كل الحقائق: حقائق الصغار والكبار. وحقائق الدنيا والآخرة على السواء. فالأنترنيت يحتوي على كل ما يحتاجه الإنسان وما لا يحتاجه. فهو لا يجيب عن الحاجات فحسب. بل هو خالقها أيضا.

فإلى جانب المواقع المخصصة لكل أنواع المعارف والعلوم. هناك مواقع أخرى للثرثرة ونشر الفضائح. وأخرى للذة وعالم الجنس الافتراضي. وأخرى للتنابز الديني ونشر فتاوى التحريم والتحليل وكل ما له صلة بالوجود الإنساني في الأرض وفي السماء على حد



بل يمكن القول إن الأمر يتعلق بتصور جديد لمفهوم الحقيقة ذاتها. فعندما ينتفي «المركز» المؤسس والموجه وتسقط كل المراجع. وتنتشر الإحالات في كل الاتجاهات تصبح كل الحقائق ممكنة. حقائق متساوية في الوجود وأشكال التجلي وتملك الحظ نفسه في الانتشار والتداول. لذا لم يعد من الممكن. في زمن هذه التحولات المتتالية. الاحتفاظ بفكرة واحدة لمدة طويلة. أو قول الشيء ذاته مرتين. فكل شيء أصبح نسبيا. ولا يمكن أن يوجد أو يفهم إلا محاصرا بالمقامات وضمن السياقات المتجددة

سواء. بل إن الأمر في هذا المجال الأخير قد تجاوز كل الحدود. فقد تعددت وتنوعت الفتاوى المبثوثة على الأنترنيت وتناقضت فيما بينها. لدرجة أن النصوص المقدسة ذاتها لم تعد قادرة على توحيد أحكام الشرع وقواعد الفعل. كما كانت تبدو عليه الأشياء قديما في القرى النائية والحواري الضيقة في المدن العتيقة. لقد أصبح من السهل الانتقال من الحلال إلى الحرام أو العكس. يكفي في ذلك تغيير الموقع والإبحار في موقع آخر أقل تشددا أو أكثر تسامحا من سابقه. لقد قذف بالمؤمن المسكين ضمن دوامة

من «الأحكام الشرعية» التي نادرا ما يستطيع تبين صالحها من فاسدها.

ها هو الأنترنيت يحرر المؤمن من سلطة فقيه الحي والقرية والمدينة، ويحرره من المرجعية السياسية المتحكمة في الشأن الديني أيضا. بل أخذت النخوة بعض اليساريين في بلادنا فراحوا يدافعون بحماس قل نظيره عن وحدة المذهب وانسجامه ونقائه، فالإسلام ديننا والمالكية مذهبنا والأشعرية نبراسنا. ربما فعلوا ذلك حنينا إلى إيمانهم السابق بعبقرية الحزب الوحيد الذي لم يتخلصوا منه إلا مع سقوط أسوار برلين تحت أقدام لبرالية اقتصادية همجية تدك في طريقها كل الخصوصيات، وتبشر بحزب أمريكا الوحيد راعيا لكل الشعوب. لقد اكتشفوا في التعدد السياسي رحمة تقي من شر التسلط في السياسة، ولم يكتشفوا في وحدانية التمثيل المذهبي الديني مسا بالفضاء الاجتماعي الذي يحتمي به الفرد هربا من كل الإكراهات.

ولهذا يخطئ من يعتقد أن الدخول إلى الفضاء الافتراضي للمعرفة الذي يقدمه الأنترنيت هو دخول شبيه بتصفح كتاب أو موسوعة أو أي سند آخر. إن ميزة هذا الفضاء الأساسية هي «الإحالات المتتالية» التي لا يمكن أن تتوقف عند حد بعينه. فهي أخطبوط يمد أطرافه في كل الاتجاهات. فبالإمكان أن يجوب « المبحر» كل أرجاء العالم من خلال « روابط » تجمع بين كل شيء ضمن تتابع وتشابك لا حد لهما. إن الأمر يتعلق بتفاعل دينامي بين المخزون المعرفي الموزع على جزئيات فضائية لا يمكنها أن تستمر في الوجود إلا إذا ارتبطت بجزئيات أخرى، وبين متلق مسحور بالتنقل، وكل نقلة عنده لا تقوم سوى بتنشيط أطراف من ذاكرته والمضي بها في هذا الاتجاه أو ذاك.

فلا وجود، داخل شبكة الإنترنيت، لشيء مفصول ومعزول يتم تداوله سرا، فكل شيء موجود في ارتباطه بشيء آخر. يكفي أن تدخل الشبكة لتجد نفسك فجأة ضمن «دوامة» تفترض إحالات متتالية لا نهاية لها، والبداية ذاتها ليست سوى حالة افتراضية خاصة بالمبحر لحظة الإبحار، فكل شيء يمكن أن يكون بداية، ذلك أن البداية حرة، ولكن لا شيء يمكن أن يكون نهاية إلا ضمن اختيار انتقائي طوعي، هو ذاته لا يملك من صفة الختام سوى ما يقدمه هذا الاختيار دون سواه، فبالإمكان استمرار الإحالات إلى ما لانهاية.

لقد تحول العالم كله إلى شبكة ممتدة في كل الاتجاهات، فبعد أن كان الافتراضي عالما للوهم والاستيهام والعوالم المنفلتة من كل الإكراهات، أصبح الواقعي مشروطا بحالات الافتراض التي تجسده في كل عملية إبحار، فخرائط الدول ذاتها تقدم من خلال نماذج مصغرة أو مصورة قد تغنيك عن الزيارة الحقيقية، فغوغل قادر على رسم حدود أصغر كوخ في أية قرية نائية في العالم.

إننا في واقع الأمر نخرج من العوالم «الواقعية» لنلج عالم الافتراض في كل المجالات. وهو عالم متملص من كل أشكال «الحميمية» الدالة على الثبات والاستقرار على حالة تطمئن إليها الذات وتبعث السكينة في الروح القلقة، إنه شبيه في ذلك بكل عالم غير متحيز في فضاء بعينه. وبين حالة الافتراض والواقع لا تشتغل إكراهات الحاضر المادي في مقابل الموجود المرئي من خلال وسائط سريعة التبدل من حيث الشكل ومن حيث المضامين، باعتبارها حدا فاصلا بين عالمين لحالة إنسانية واحدة، بل هناك سلسلة من القطائع بين مجتمع «متماسك» موجود ضمن ثقافة واحدة محدودة من حيث

الوجود والامتداد، وبين «كونية» (أو إن شئتم «عولمة») تعيشها كل ساكنة المعمور كافتراض لا يتحقق إلا لكي يخلق سلسلة أخرى من الافتراضات الجديدة التي تغطي على ما يعيشه الفرد كوقائع يستعصي عليها التسلل إلى ذهن أنهكه عالم الافتراض.

إن الشيء الوحيد القابل للإبلاغ في عالم الأنترنيت هو حالات التغير المتتالية التي تصيب المعارف والأسناد الحاملة لها في الوقت ذاته. وكلمة «إبحار» وحدها كافية لأن تقنعنا بأن الأمر لا يتعلق برحلة آمنة تبدأ وتنتهي بلا خسارات، بل هو تيه في محيطات وفضاءات بلا قعر ولا قرار ولا بداية ولا نهاية. لا وجود لمن يهدي، فالبوصلة الموجهة ذاتها لم يعد لها من معنى، ما دامت الاتجاهات الأربعة المألوفة قد انفجرت في اتجاهات فرعية لا متناهية تحتوي على توجهات هي ذاتها يمكن أن تصبح مصدرا لاتجاهات جديدة.

فمن سمات «النص المترابط» (والتسمية لسعيد يقطين) أو «التشعبي» (والتسمية لمحمد أسليم) التشظي والتفكيك والترابطات التي لا تحتكم لأي سياق سوى السياقات التي تفرزها الإحالات المتتالية ذاتها. وهي سمة تجمع بين هذا السند الإلكتروني البارد وبين حرارة الظواهر التعبيرية الإنسانية. ويتعلق الأمر مبدأ يحيل على قضيتين أساسيتين في تشكل الوقائع الإبلاغية ونمط إنتاجها للدلالات :

- ما يعود إلى النص وصيغ تكونه وترابطاته الممكنة مع نصوص أخرى.

- ما يعود إلى الدلالات وانتشارها داخل فضاء نصي ما.

فقد اكتشفت الشعرية الحديثة في النصف الثاني من القرن الماضي فكرة الترابطات الممكنة بين النصوص (مقولة التناص الشهيرة). وهي الفكرة التي بدأت تشكك، بهذا الشكل أو ذاك، في مقولة النص ذاتها، مادام كل نص ليس، في واقع الأمر، سوى استعادة لجزئيات نصية مستوحاة من نصوص أخرى محيطة أو سابقة. فلا وجود إذن لنص خالص مكتف بنفسه لا يحيل سوى على عوالم هي من صلب بنائه، ففهم هذا النص يقتضي بالضرورة استحضار دلالات مستوحاة من نصوص أخرى.

وهذا ما تجسده الآن فكرة «النص المترابط أو التشعبي» الذي سار بهذا التصور إلى حدوده القصوى من خلال تكسير الإحالات الخطية والتتابع المسترسل، ليحل محله التشعب والترابط بين كل «نصوص» الشبكة (2). فكل نص هو إمكان لمجموعة من النصوص الضمنية القابلة للتحقق مع أدنى تنشيط لذاكرة جزئية نصية من خلال جرة «نقر». بل هناك من ذهبت قناعاته بعيدا في هذا الاتجاه من خلال التلويح بظهور عصر أدبي جديد سيقتل النص والمؤلف على حد سواء (3). سيصبح التأليف جماعيا، وسيكون بإمكان عشرات «المؤلفين» الاشتراك في كتابة «رواية» واحدة عن بعد، رواية لا تتحدد من خلال تتابع منطقي خطي للأحداث، بل مشروطة في وجودها بالإمكانات السردية التي يشتمل عليها كل حدث يتم تمثيله.

وهو أمر يجب أن نأخذه بكثير من الاحتراز والتحفظ، إذ من المستبعد (من المستحيل) أن تقبل به ذائقة العصر، وفي جميع الحالات لا يمكن أن يقبل به منطق العمل الفني ذاته. فالفن في أبسط تعريفاته هو القدرة على اقتطاع جزئية دلالية من ممتد موسوعي، وهو ما يعني الفصل والعزل من أجل بناء عالم «اصطناعي» لا تحكمه نمطية الواقع وتشعباته، بل يندرج ضمن إمكانات التداخل بين عوالم التخييل ومتطلبات الواقع. إن كتابة رواية

مثلا لا تتحقق من خلال إنتاج عدد لا محدود من الملفوظات ضمن تتابع لا يتوقف عند حد بعينه، بل مرتبطة ببناء عالم استنادا إلى عدد محدود من الملفوظات.

إن التحكم في «الإمكانات» وتوجيهها ضمن غاية محكومة ببداية وتبشر بنهاية هو أصل الفن، أما إطلاق العنان للانفعالات لكي تسير في كل الاتجاهات فذاك لعب قد يغري ويستهوي البعض، ولكنه لا يمكن أن يشكل عملا فنيا جديرا بهذه الصفة.

وفي الفترة ذاتها، واستنادا إلى موروث فكري إنساني قديم كان يشكك في كل الحقائق النهائية والجاهزة (الهرمسية والغنوصية وكل تيارات اللاعقل التي قاومت عقلانية لا تؤمن سوى بعوالم العقل وأحكامه)، ظهرت إلى الوجود فكرة الإرجاء والإحالة النهائية المؤجلة تعبيرا عن رفض كلي لأي معنى نهائي يمكن أن تحتويه واقعة تعبيرية متضمنة في كيان يطلق عليه النص. إن النص ليس ملكا لأحد، ولا يحمل غايته في ذاته، إنه، في التكون والتلقي على حد سواء، خزان لسياقات لا يمكن حصرها في عدد وفي طبيعة بعينها.

لقد تحولت النصوص إلى ذرائع للبحث في ذاكرات منتشرة في كل شيء، عن معاني جزئية وناقصة تحيل على بعضها البعض فيما يشبه التوالد السرطاني، بتعبير إيكو، وذاك ضمن تتابع وتداخل وتشابك لا حد لهم ولا نهاية. حينها سيكون من العبث البحث في نص ما عن مدلول نهائي، أو غاية قصوى ما دام وجود كل نص مرتبطا بقدرته على التناسل مع نصوص أخرى، وما دام كل معنى ليس موجودا إلا في ارتباطه بمعنى آخر ضمن إحالات متبادلة بدون عد ولا حصر. والخلاصة أن البحث في النص عن معنى هو في واقع الأمر تدمير له وتفكيك لمكوناته وتحويله إلى أشلاء مترامية في كل مكان وتلك هي مصادر اللذة القصوى.

استنادا إلى هذا التشظي اللامتناهي للنصوص وللمعاني، «استبق البعض الأحداث وأطلق رصاصة الرحمة على العهد القديم معلنا عن ميلاد الرقمية الحديثة التي ستغير من مفهوم المعنى المحدود القابل للقياس. وبذلك فقد أعد مراسيم وداع بلا أسف تليق بالكتاب الحالي في هيئته الورقية الذي لم يشكل، في واقع الأمر، سوى قوسين في تاريخ البشرية، مثلما كان الحجر والألواح الطينية ورولو البردي مجرد محطات في تاريخ الكتابة أفضت إلى الكوديكس الحالي الذي لن يكون بالتأكيد المحطة النهائية لتجسيد الإنسان لذاكرته وفكره»(4). إننا لا نبتدع تقليدا جديدا، بل نكتشف الطبيعة الحقيقية للنصوص وللمعاني.

إبدال جديد يولد الآن. سنخرج، مع الأسناد المعلوماتية الحديثة، من دائرة الكتاب الذي يشتمل على حقائق ثابتة يمكن العودة إليها من حين لآخر، لكي نلج عالم الافتراض الرقمي الذي لا يحتفظ بالحقيقة إلا من أجل استبدالها بأخرى، ضمن تناسل لا يتمكن أن يتوقف أبدا.

إن ما نعاينه الآن ليس سوى بدايات بسيطة لعهد رقمي شبيه بسيل جارف سيكتسح كل شيء في طريقه. وما سيصيب الذات الثقافية أكبر بكثير مما سيلحق الأسناد المادية للمعرفة وأشكال التواصل. وبتعبير دقيق، إن تغير الأسناد المادية ذاتها سيكون هو البوابة الأصلية لكل التحولات العميقة التي ستلحق تصور الإنسان لذاته وعوالمه الحسية والفكرية على حد سواء. ألم تنتشر في السنوات الأخيرة وصلات إشهارية غريبة تروج لمواد استهلاكية بدون أية مزايا غذائية كالمشروبات الغازية

والقشدة، تبني حجاجها على قيمة غريبة تحذر من اللقاء الجنسي مع المرأة وتدعو إلى استبدالها بهذه المواد. فهي تقدم لذة منفردة بدون مخاطر.

وهذا بالضبط ما يحتاج إلى تأمل خاص، وهو ما يمكن أن يشكل خلاصة هذا المقال. بالتأكيد لا أحد يستطيع الآن أو غدا أو في أي يوم من الأيام أن يتنكر للمزايا التي جاءت بها الرقمية الحديثة، وما يمكن أن تأتي به استقبالا. لقد وفرت كل شيء، الجهد والمال والوقت والفضاء. بل يمكن القول إنه لم يعد ممكنا الآن تصور العالم وتصور الحياة الإنسانية بدون مساعدة هذه التقنية الحديثة. وقد عدد الأستاذ سعيد يقطين مرتكزات أساسية للتعاطي مع عصرنا الرقمي في مبادئ عديدة منها كونية المعرفة وإنسانيتها وتفاوتها من فضاء ثقافي إلى آخر ثم التفاعلات الحضارية بين مجمل ما أنتجته الإنسانية(5).

لقد أصبحت معايير الحكم على الظواهر كونية، لذلك، فإن الانتماء إلى التاريخ الإنساني يجب أن يتم من خلال تبني هذه المعايير والاحتكام إليها في تقويم المنتج الثقافي المحلي والحكم عليه. ودون ذلك، فإن أي حكم سيكون خداعا للذات. فمن يحتكم إلى معايير ثقافته وحدها للحكم على ظواهره التعبيرية المتعددة، سيخلق عبقرية بالتأكيد، ولكنها لن تكون كذلك إلا في عينيه هو. فالأنترنيت تعميم للمعايير : معايير الرؤية والسمع والذوق وتداول الأفكار. إنها ديمقراطية جديدة، ولكنها ديمقراطية بلا ضفاف، كما سنرى.

ولقد شكلت الفضائيات في بداية عهدها تهديدا للهوية عند البعض، واعتبرتها السلطة اختراقا خطيرا لقلاعها الحصينة التي تحمي من كل الرياح التي تهب من الجهات الأربع. فقد كانت هذه القنوات تشوش في البداية على صفاء المعلومة المحلية والخبر السياسي الأحادي الاتجاه. إلا أن هؤلاء جميعا اكتشفوا، من جديد، مزاياها في التضليل والتدليس ونشر الترهات وكل خرافات الدنيا، فملئوا الدنيا بها وشغلوا الناس عن أمور دينهم ودنياهم وحاصروهم من كل الجهات. لقد استطاعت أموال الخليج تمويل كل شيء.

وما يصدق على الفضائيات يصدق أيضا وبشكل مضاعف على الشبكة العنكبوتية. إنها تخلق من أي كان كاتبا أو شاعرا أو روائيا، يكفي في ذلك أن يمتلك الحد الأدنى من الجرأة، والكثير من «قلة الحياء»، لكي يعلن نفسه ما يشاء، ضدا على كل أعراف الكتابة.

والحال أن الموروث الإنساني كله قائم على فكرة التطور اللولبي الذي يقلص من مداه لكي يكون قادرا على استيعاب ما تفرزه المراحل اللاحقة. إن الزمن «مبسط كبير» على حد تعبير فيسيلوفسكي، فهو لا يحتفظ إلا بما يسهم في تجديد الذاكرة الثقافية وتطويرها. وليس غريبا أن يرى إيكو في الثقافة الإنسانية كلها حاصل سلسلة من «المصافي». فكل ثقافة قائمة، في تصوره، على وجود مصفاة هي الضمانة على تطورها ونموها وقدرتها على تجاوز المحدود فيها، في الزمان وفي المكان.

فأن نعيش، حسب إيكو دائما، ضمن حضارة يكون فيها لكل فرد الحق في بلورة موسوعته الخاصة، معناه أننا سنجد أنفسنا أمام خمسة ملايير موسوعة (الآن أصبح سكان الأرض أكثر من ستة ملايير نسمة). وفي هذه الحالة، فإننا لا نخلق المزيد من أشكال التواصل، بل سنقوم بالقضاء الكلي على كل تواصل. فما دام كل فرد يحتكم إلى ما بلوره هو، لا إلى ما تمت بلورته بشكل جماعي، فإننا سنكف عن خلق

المزيد من الثقافات.

وهنا يبدأ الوجه الآخر للأنترنيت. فكما كان للذرة قدرتها على مدنا بالطاقة المتجددة، فإنها أيضا يمكن أن تكون مصدرا لدمار شامل لا يبقي ولا يذر. إن الأمر يتعلق بميلاد «ديمقراطية» لا تعترف بالخصوصيات، ولا تراعي الثقافات ولا تكترث للمحلي من التصنيفات. إن الانترنيت هنا في هذا المكان وفي كل مكان وبين يدي الجميع. ونكتفي هنا بالتذكير بمبدأين أساسيين في تمثل الوجدان الإنساني وطريقة نموه واشتغاله:

لا يمكن فصل الأداة عن مستعملها. فللإرث الثقافي أثره على كل استعمال. فلا يمكن فصل تاريخ المستعمِل عن تاريخ المستعمَل. فالتقنية الرقمية الحديثة في منبتها الأصلي هي حصيلة لتطور موضوعي مستقل تمتد جذوره في تاريخ العلم الحديث وما قبله. وفي ميلاد كل التكنولوجيات المتتالية. وتعد بذلك جزءا من وجدان الفاعل، وجزءا من ذهنيته ونمط تفكيره.

أما في سياقها الجديد فهي وافد طارئ، ويعيش الفرد أشكالها في انفصال عن مضامينها. إنها شبيهة بمجموعة من تجارب سبق أن جربناها من قبيل «التصنيع القسري» و«التحديث القسري» و«التمدن القسري»، وأيضا ككل الأشياء التي نعيش نتائجها في انفصال كلي عن مقدماتها. فهذه التجارب الممتدة على أكثر من خمسين سنة لم تفلح أبدا في التأثير على نمط رؤيتنا للعالم. لذلك، إذا لم تسهم الرقمية الحديثة في خلق «تحديث»حقيقي للذهنيات وتحديث للرؤى الخاصة بالحياة وبالوجود، فستكون كسابقاتها، آلة صماء بمردودية محدودة، بل ستسهم في المزيد من التشويه الحضاري الذي يطال الآن أجزاء كثيرة من حياتنا.

وكما كانت تجربة الفرعون مع الكتابة مرعبة، يمكن أن تكون تجربتنا مع الرقمية الحديثة مرعبة كذلك أيضا. لقد وقع ما كان مقدرا. ربحنا الشيء الكثير، ربحنا الوقت والجهد والمال، وخسرنا جزءا من وجداننا وإنسانيتنا، وخسرنا جزءا من مقدراتنا البيولوجية نفسها، وعلى رأسها الذاكرة. سيأتي اليوم الذي يكتشف فيه الإنسان أن المعلومات ليست كما معرفيا يمكن تداوله بعيدا عن ملكوت الذات، بل هي ممر نحو نمو هذه الذات وأداة في تشكل تصوراتها لنفسها ولمحيطها. إن كل معلومة تؤثر بهذا الشكل أو ذاك في وجدان حاملها.

لقد تغير كل شيء في حياتنا، لم نعد نعشق أو نحب أو نكره كما كنا، ولم نعد نبيع ونشتري كما كنا نفعل ذلك إلى الأمس القريب. إننا لا نخط الخط ثم نعيده ثم نمحوه باليد اليسرى. لم نعد نبدع رسوما ولا خطوطا ولا أشكالا، فالنماذج متوفرة في الشبكة والإبداع أصبح إضافة لا اختراعا. إننا نحب دون رؤية المحبوب، ونشتري دون رؤية البائع، ونحاور دون رؤية المخاطب. لقد تسلل الافتراض إلى كل شيء في حياتنا، إنه في التاريخ والجغرافيا والمعارف وأجساد النساء والرجال على حد سواء.

ولم تعد ذاكرتنا كما كانت. لقد أنهكتها السرعة وقلص من مساحتها الاختصار. كل شيء مسجل: أرقام الهواتف والقن السري ومواعيد المساء والصباح، وأسماء الأصدقاء، ذكورا وإناثا. كل شيء يأتيك في انفصال عن السياقات التي تشرحه وتبرره. لا تقرأ كتابا، فالآلة تتكفل بانتقاء المعلومة من بين ركام من المعلومات كانت تشكل، إلى الأمس القريب، ثقافة الباحث وزاده. وليس من الضروري أن تقرأ النظريات كاملة، فالآلة تعطيك ملخصها

في انفصال عن كل النظريات الأخرى. لقد أنهكت الذاكرة وتقلصت مساحتها. لذلك، قد تأتي البدائل الاصطناعية بالعجب العجاب. لكنها في ذات الوقت تضعف العضو وتنهكه وسيجنح إلى الضمور لا محالة.

الهوامش :

1-P158 Umberto Eco : Le signe, éd Labor ,Bruxelles,1988
2- M. Macluhan : Pour comprendre les medias éd Seuil, 1968
2 - سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط . المركز الثقافي العربي، 2005 ص 96 وما بعدها.
3 - موقع محمد أسليم.
4 - نفسه .
5 - سعيد يقطين نفسه ص 18.

■ ■ ■

الحساسيات الجديدة في التشكيل المغربي:

تَعْبِيرَاتٌ جَمَالِيَّةٌ مُعَاصِرَةٌ تَتَجَاوَزُ اللَّوْحَةَ المِسْنَدِيَّة

ابراهيم الحَيْسن

إلى أين يمضي التجريب التشكيلي المعاصر بالمغرب؟ ومن هم روادُه المحدثون؟ وما هي أنساقه المرئية؟ وهل يعكس بالفعل وجود نُضج إبداعي ما يتجاوز اللوحة المطبوعة والمحفورة والتمثال التقليدي؟ وإلى أيِّ حَدٍّ يتوافق هذا التجريب ويتفاعل مع مجموعة من التحوُّلات التي أمسى يشهدها المنجز الجمالي العالمي على صعيد التقنية وتطويع الوسائط والحوامل البصرية الجديدة. إلى جانب إدماج الجسد والفضاء ضمن تعبيرات ومعالجات تشكيلية غير مألوفة قائمة بالأساس على بساطة الفكرة وهدم الموضوع بمعناه الكلاسيكي..

1 - عُقدة لوحة الحامل..

"إن من يبحث عن معنى الفن الجديد، هو قلب علاقة الشيء باللوحة وجعله تابعاً لها بصورة جلية"

أندريه مالرو.

الرَّاجح أن الممارسة التشكيلية بالمغرب -بعد مرور أزيد من نصف قرن- لم تتخلَّص بعد من عقدة لوحة الحامل Chevalet (اللوحة المِسْنَدِية) وظلَّت عاجزةً تماماً عن تمتين العلاقة الإبداعية مع الجذور الجمالية المؤسِّسة للفن

الحديث والمعاصر بكل أنساقه ومدركاته البصرية المتعدِّدة. الأمر الذي حوَّل الكثير منها إلى إبداعات كرنفالية مستنسخة ومزيَّنة بالمساحيق اللونية والصبغات المستورَدة بدون أثر أو تأثير معيَّن على المتلقي..

وفق هذه الصورة المبعثرة، ظل الإنتاج الصباغي المغربي طيلة الفترة المذكورة يعيش -في سياقه التأليفي والتآلفي- حالة من التردِّي والتغريب القسري داخل النسيج الثقافي الوطني، بسبب سوء الفهم للفن في تحوُّلاته وبسبب التوظيف السيئ للذخائر البصرية المحلية والاستخفاف بمجموعة من النماذج والمعاني الجمالية النبيلة التي أبدعها المخيال الشعبي. وبالنتيجة، انشغل العديد من الفنانين التشكيليين (رسامون ومصوِّرون وغيرهم..) بسؤال الانتماء والانخراط الأعمى في تيارات الحداثة وما بعدها من دون تحقيق تراكمات إبداعية أو خلق شروط ثقافية كافية لتبرير هذا الانخراط..

هذا الانشغال المجاني بالحداثة البصرية يقابله فشل معظم الفنانين التشكيليين المغاربة في استيعاب وتطويع الاتجاهات الفنية الحديثة لتتلاءم مع ثقافتهم وواقعهم. الكثير منهم لا يزال عاجزاً عن تجاوز الوافد من التيارات الفنية الغربية المنبثقة من فن أوروبي تمرَّد على تُراثه التقليدي الذي ساد لأكثر من أربعة قرون.

ويَبرز فشل وعجز الفنانين التشكيليين المغاربة في هذا المضمار من خلال قفزهم على المراحل وانخراطهم غير المحسوب وغير المدروس في ممارسة تعبيرات فنية وجمالية لا تتجانس في أي شيء مع إرثهم وثقافتهم، ومردُّ ذلك تشبُّع الكثير منهم بالثقافة الغربية وإسقاطها -خطأ- على الإنتاج الفني. أضف إلى ذلك الاعتقاد الشائع بأن مجرَّد تكرار فنون وإبداعات الآخر يكون دليلاً على الموضة ومواكبة العصر!!

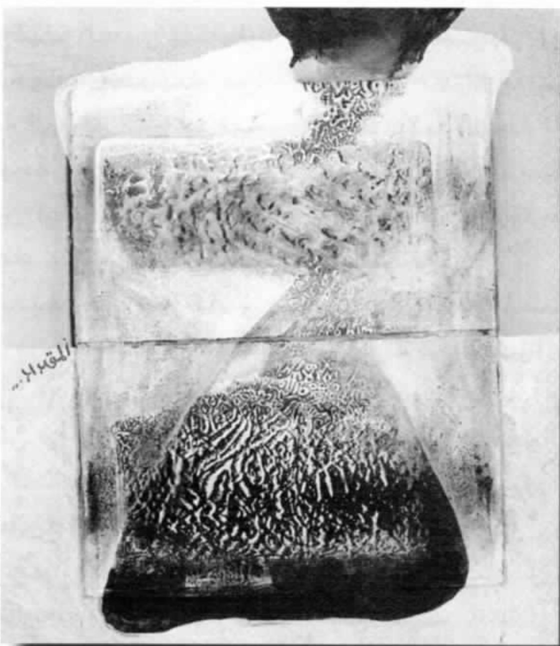
ورغم أن القاعدة العامة تقول بأن ولوج العالمية والانخراط المثمر في الحداثة الفنية لا يتمُّ عادة سوى من تلقاء المحلية وعدم التَّفريط في الخصوصية مع الانفتاح الصَّاحِي والمعقلن على إبداعات وتجارب الآخرين، فإن الكثير من الأعمال التصويرية والتشكيلية المغربية المعاصرة قفزت على كل المراحل وتحوَّلت إلى خَوَاءٍ تشكيلي وإلى فن فارغ ومُبْتَذَل ذي مراجع ممزَّقة ومشوَّهة، فيما حاولت إنتاجات أخرى الاتجاه -بجرأة إبداعية مغلَّفة بالخوف والتردُّد- نحو تأكيد الهوية الجمالية الوطنية، لكن بدون مدركات وقواعد بصرية قوية قادرة على تحصين الذات ومنح الشخصية الإبداعية استقلاليتها المفترضة.

على هذا المستوى، حاول بعض الفنانين مقاربة هذا السؤال الجوهري -الهوية الجمالية- بنوع من المجانية، سواء من خلال الاستقواء بالعلامات والرموز البصرية المستعارة من تربة الثقافة الشعبية (مع استثناء تجربة الراحل أحمد الشرقاوي)، أو من خلال استعمال حروفية ساذجة وفارغة من أي محتوى ثقافي وجمالي، إلى جانب انتشار التصويرية الاستشراقية Peinture orientaliste التي كرَّستها وفرَّختها معاييرُ وأذواقٌ برَّانية كانت السبب الرئيس في اختلاط الفن النخبوي الجاد بالفن الاستهلاكي المستنسَخ. وقبل ذلك، ذاع الرسم الفطري/ الساذج الذي لقي تشجيعاً أجنبياً مصطنعاً يعكس في حقيقته تخطيطاً ثقافياً استعمارياً قدَّم المغرب في صورة بلدٍ بدائي ينتج فنّاً ساذجاً يقوم على الغرابة والتخلُّف..

2 - صحوة جمالية، ولكن!!

لعلَّ من مظاهر التحوُّل الإبداعي في التجربة التشكيلية المغربية الراهنة انخراط مجموعة من الفنانين الشباب -بعضهم يعيش بالمهجر- في تيارات ما بعد الحداثة أو ضدها، وذلك من خلال إنتاج مجموعة من الإرساءات والمنشآت الفنية Installations (بإضافة الفيديو والفوتوغرافيا الجديدة والنحت الحي..) كبدائل عن اللوحة وكوسائل «جديدة» لخلق نوع من التدخل الفرجوي في الفضاء، وإن كانت جل هذه الإنتاجات لا تنهض على أسس ومعانٍ ثقافية ترقى بها إلى مستوى الإحداثيات المعرفية / البصرية التي قعّدت أصلاً لهذا التحوُّل.

فمن المعلوم أن فن الإرساءات والمنشآت الفنية (الأنستليشن) ، بوصفه فاعلية تشكيلية وممارسة إبداعية حداثية، شكَّل امتداداً طبيعياً لتطوُّر الفنون التشكيلية بأوروبا، وقد بدأ مع الحركة الدادائية، ولاسيما مع رائدها الفنان الانقلابي مارسيل دوشامب M. Duchamp الذي عرض «المِبولة» المسمَّاة نافورة La Fontaine عام 1917. فهو -فن الإرساءات- وليد التقاطعات والتحوُّلات والتقلُّبات المتكرِّرة في الفن المعاصر في علاقته بالمجتمعات التي تحتضنه، في محاولة لتحرير مفهوم الفن من الدلالات الفنية التقليدية إلى درجة الوصول إلى ما يمكن تسميته بضِدِّ الفن(1)، كما أنه مجال للبحث وطرح الأسئلة وإخراج الأحاسيس والمشاعر والرؤى ضمن الحيِّز الذي يريده الفنان، وهو خلق لحقول مرجعية جديدة(2). فليس المنشأة الفنية مجرَّد تركيب أسلاك ومكعبات وشموع وكراس ومسامير وكراتين، وتجميعها بطريقة ما داخل ركن، أو فضاء معين تتعاقب فيه الأضواء بحسب نظام ما، أو وفق هندسة فضائية معينة، بقدر ما هو إبداع تشكيلي جديد متحوِّل باستمرار وقائم الذات أساسه تفكير جمالي مدروس يعتمد التأمُّل الجيِّد في المادة والسند وإدراك الإبدالات البصرية الناتجة عن تركيبهما في الفضاء؛ والمنشأة الفنية- فضلاً عن ذلك- ساهمت بقسط وفير في توسيع المدرك البصري والسمعي من خلال ما أبدعه فنانون عالميون من أداءات وعروض وإنجازات جمالية مفتوحة على كل الوسائط والسنائد التعبيرية بما في ذلك الجسد الآدمي وغيره.



لوحة حسن القداد

تمتد هذه الحقول (الجمالية) إبداعياً في الزمان والمكان لتتصل بتيارات فنية متنوِّعة من حيث تشكيل الفراغ وبنائه، لقد صاغ وأرسى دعائمها الوعي البصري الأوروبي والأمريكي

خلال الخمسينات والستينات، وهي المعروفة بفنون ما بعد 1945 كفن البيئة والأرض/ اللاند آرت وفن الحدث Happening والبوب آرت/ الفن الشعبي والواقعية الجديدة والفن المفهومي والتجميعية وفن الجسد Body art وحركة الفلوكسيس والسبرانية واللاأسلوب...وغيرها.

ونذكر على هذا المستوى تجارب لتشكيليين مغاربة اختاروا فن الإرساءات التشكيلية كمساحة للاشتغال وكاختيار جمالي متصل بالفراغ والمكان، سواء بشكل احترافي متواصل أو بشكل إبداعي له علاقة بالتنويع والتجريب والبحث في جسد المادة والسند والأبعاد. منهم على سبيل النموذج:

1-2 : تجربة القاسمي: الاشتغال على جسد المكان

سبق الفنان القاسمي أن نصب عدّة أعمال وتجهيزات وإرساءات تشكيلية عام 1985 بشاطئ الهرهورة وعرض بساحة جامع لفناء. فضلاً عن معرضه «مغارة الأزمنة القادمة» الذي أقامه عام 1993 بالمعهد الثقافي الفرنسي بالرباط. وقد ضمَّ إرساءات تشكيلية مكوَّنة من تلفزات قديمة وعلب وقارورات وآلات موسيقية عتيقة إلى جانب الكتب والجلات والمصابيح الغازية والحواسيب والتلفزات المشتغلة وعدَّة أدوات إلكترونية مستعملة قام بتجميعها بشكل توليفي غريب يذكرنا ببعض أعمال وتجارب الواقعيين الجدد (طاكيس، أرمان مثلاً). كما سبق له أيضاً أن عرض تنصيبات فنية تعبيرية برواق باب الرواح قبل توجُّهه إلى مصر للمشاركة في بينالي القاهرة الدولي في دورته الخامسة 1994 الذي فاز بجائزته الأولى.

يقول الباحث الجمالي أسعد عرابي عن تجربة القاسمي التشكيلية: «عُرف الفنان محمد القاسمي بغجرية الأمكنة وشدَّة التّرحال، متوحِّداً مع عناصر الطبيعة : الماء والرِّيح والشمس والتربة. تملك لوحته القدرة على دفع المتفرج إلى تقمص طقوس أداءاته السحرية، تشبه لوحاته أشرعة سفن الرباط وخيامها، تحقق مع الرِّيح من دون إطارات، واضعاً جسده في محرق الوجود.

يصوِّر في السبعينات على الخيام، ثم على أشرعة السفن. ينتظر مع الجمهور على شاطئ الرباط هطول المطر متنساخ الصباغات في شدق المحيط. يرفع يده عن اللوحة في لحظة خطرة لا تماثلها إلاّ لحظة الولادة والذبح»(3).

إن السفر والتّرحال هما المرجعية الأساسية للفنان الراحل محمد القاسمي الذي كان يرى بأن المبدع يجد نفسه مضطراً في غالب الأحيان للسفر، بل مرغماً عليه، رابطاً بين الماضي والحاضر. إنها رحلة استكشاف للذات المعذَّبة، ويكتشف في سفره عجائب الموروث وهياكل المدن من خلال ما تبقى من بقاياها على شكل زخارف طينية أو كتابات كوفية تحكي التاريخ ذا الاتجاه الواحد. ثم يعود من هذا السفر ممتلئاً مسائلاً، مبهوراً وهو بين الشك واليقين، يحيط به زمن الصدفة. تساؤله الرئيسي هو: من أي زمان نحن؟ وفجأة يتراءى أمامنا الإبداعي والسياسي، علاقتنا بالأشياء وبالمحيط الاجتماعي، قدرة الفعل وانكساره، حرية القول، ومحرّماته، وندخل في حضرة مجنونة(4)..

هو ذا الفنان محمد القاسمي يجنح باستمرار نحو التجديد وتكسير حالات السكون والجمود، ما يجعله متجذراً رحَّالة، منغرساً في أرض، وفي طفولة. على هذا النحو يثبت الفنانون الحاليون الذين يضطلعون بشروطهم أنفسهم. وهكذا هو أمر القاسمي الذي عاش ورسم متسائلاً وملتفتا إلى الأساسي، عابراً

إلى الحَدّ بتعبير الناقد بيير غودبير(5).

معروف كثيراً أن الفنان محمد القاسمي اشتغل على تيمة الجسد التي لازمت طويلاً قماشاته وورقياته إلى أن رحل. فهو تميَّز بإعطائه الجسد/الجسد المسلوخ أبعاداً تشكيلية أخرى، تتجلَّى في تلك العلامات والرموز المتطايرة والمتلاشية التي تغطي فضاء اللوحة. قبل أن يعود إليه بقوَّة في مرحلة موالية وبرؤية أكثر إيروسية..

2-2: منير الفاطمي: الآخر هو الآخر.

من مواليد مدينة طنجة عام 1970، استفاد من تكوين في الرسم والتصوير بروما لمدة ثلاث سنوات. استطاع في ظرف وجيز أن ينجز أعمالاً فنية وتركيبات في الفراغ لفتت نظر النقاد، وكانت انطلاقتها عام 1996 بإنجاز سلسلة لوحات أطلق عليها تعبير: «محو وتذكر» مصوغة بألوان رمادية متباينة الدرجات الضوئية والظلية.

وفي العام الموالي، أي في عام 1997، أعلن الفنان منير الفاطمي القطيعة النهائية مع التصوير، لينخرط بشكل مباشر في إنتاج قطع فنية جديدة تعتمد الاستعمال العضوي للجسد. وقد بدأ بإنجاز فيديو تكريماً لرائد التجريد الغنائي الأمريكي جاكسون بوللوك J. Pollock مجسِّداً في ذلك التناغم القائم بين إيقاعات بوللوك فوق القماش والتجريدات الزخرفية والتَّوْرِيقَات (الأرابيسك) التي تحملها سجادة الصلاة عند المسلمين.

عقب ذلك بعامين، حقق عملاً ناجحاً بعنوان «التبادل الحر» انتقد من خلاله الليبرالية ومتسائلاً حول الهوية والذات. في الفترة نفسها، أنجز فيديو إنشائي بعنوان «الآخر هو الآخر» يظهر (هذا الآخر) ببعض اختلافاته وتناقضاته. أما في عام 2002، فقد أنجز الفاطمي فيديو أطلق عليه اسم «الاتصال الهش» أشار من خلاله إلى اندثار الأشياء التي تتحد وتنصهر مع بعضها البعض. وعن تفاعلاته تجاه أحداث 11 شتنبر 2001، أنجز هذا الفنان التحريضي تجهيزاً بعنوان «إنقاذ مانهاتن» يتألَّف من صورة كبيرة ومظلّلة لمدينة نيويورك معلّقة على جدار فوق طاولة وضع عليها مصحفان يمثلان بُرْجَي مركز التجارة العالمية. وقد أعاد هذا التجهيز مرة أخرى بأشرطة فيديو، مذكِّراً من خلال ذلك بان عملية التدمير التي طبعت الحادث المذكور كانت بتوجيهات وخطط تمَّت عبر شريط فيديو. هذا إلى جانب الكثير من الأعمال التحريضية المركبة التي تطرح تساؤلات فلسفية ووجودية حول العالم الإسلامي ومعتقداته ومسالكه، من بينها: تجهيز «من أجل مسلم معتدل»، وفيديو «فليسامحني الله»، ومنحوتات: ترويج، شاشة سوداء..إلخ.

غير أن خاصية جديدة بالإشارة أمست تَسِمُ التجربة الفنية لدى الفنان الفاطمي، لاسيما على مستوى السنائد التعبيرية، هي ارتباطه منذ عام 1998 بالكابل الكهربائي الأبيض الذي يستعمل عادة لربط الهوائي بالتلفاز، إذ صار مادته الأولى للتشكيل والتعبير الفني. فهذا السلك الناقل للحرارة تحوَّل داخل أعماله إلى رسم يختزل الصورة التي يريد تمثيلها ويدفعنا إلى إعادة تشكيلها داخل أذهاننا. ونظراً إلى ليونته الكبيرة، فإن الفنان يتمكن بواسطته من القيام بتخطيطات كتابية مبتكرة. ولكن أيضاً من مقاربة مسألة نقل المعلومة داخل شبكة الاتصال الدولية وثغراتها. فاستخدامه في شكل مقطع مثلاً، يرمز إلى الرقابة التي تفرضها علنية الأنظمة التوتاليتارية والأصوليات، وفي شكل خادع وماكر الأنظمة

الرأسمالية. كما يقول أنطوان جوكي.

3-2: صفاء الرواس: التعبير بوسائط غير تصويرية..

تبرز الفنانة صفاء الرواس، وهي من مواليد تطوان عام 1976، كفنانة حداثية تبدع قطعاً تشكيلية إنشائية أضحت تطرح نقاشاً بصرياً متجدِّداً بفعل التراكيب والتكوينات والمواد والسنائد الجمالية التي تنهض عليها. هذه القطع تتشكل من أوراق حريرية وأقمشة وخيوط فضة وأنسجة قطنية ملفوفة على شفرات الحلاقة، وأخرى تخترقها الإبر والمسامير الرقيقة والحادة.. بل تركزها وتثبتها على الحائط/ السند بالإبر لتحوِّلها إلى فضاءات رهيفة يسودها البياض بأهم مستوياته الضوئية مقدمة بذلك صورة ظلال الكثافة والتجاور والشفافية والمخيط والمرتَّق وشذرات الجسم الإنساني..

فباستخدامها لهذه المواد والأشياء المستعارة من الواقع وإعادة تركيبها، إنما تريد إعادة الاعتبار إلى الفراغ من خلال التأكيد على موقف جمالي معين تصبح القطع التشكيلية على إثره حدثاً مرئياً لا رمزاً..الرمز موجود في هذه القطع، لكنه لا يشتغل سوى في أفقه الجمالي المنفتح على تعدُّد المعاني والدلالات التي يشارك المتلقي في البحث عنها واستيعابها كلما نجح في الاندماج البصري والجسدي -وظيفة السواد- مع العمل الفني..

هذا التوجه المعاصر في تجربة الفنانة صفاء الرواس يمتد إبداعياً في الزمان والمكان ليتَّصل بتيارات فنية سابقة شهدتها أوروبا وأمريكا خلال الخمسينات والستينات، أو فنون ما بعد 1945، الأمر الذي يعني أنها تبدع أعمالاً فنية عضوية تقوم على إدخال وسائط وتقنيات غير تصويرية في بنية العمل التشكيلي، ما دامت تلجأ إلى طريقة جديدة في البناء والتأليف تتخطَّى بفضلها التكوينات الجمالية المستهلكة التي أنتجها الفن التقليدي، فالفنانة الرواس تستعيض عن كل هذه التكوينات بهدف خلق إبداعات تشكيلية وفنون مساحية حداثية تقوم على إيقاعات مُبَنيَنَة مرئية موسومة بالوحداوية واللاشكلية..

هي هكذا الأشياء تبدأ وتنتهي عند الفنانة صفاء الرواس..أليس كل شيء في اللوحة/ القطعة الفنية يؤدي دوره كاملاً، كما يقول ماتيس؟(6). وتعد تركيبات Brisa التي أنجزتها هذه الفنانة عام 2000 مثالاً لأسلوب عملها: لقد كشَّطت العلامات التجارية من على مئات شفرات الحلاقة وثبتتها واحدة تلو الأخرى بالشاشات الطبية وعلقتها على الحائط



يونس رحمون : طيفور 2008

لتأخذ شكل مثلث..ولاحقاً، ستتطوَّر تجربة الفنانة الرواس وستشمل وسائط تعبيرية أخرى كالصوَّر الضوئية والفيديو، كما بَدَا ذلك واضحاً خلال معارضها التشكيلية الأخيرة

أبرزها معرض «دفاتر الفن» الذي شاركت فيه مؤخراً بأعمال أطلقت عليها تعبير «مطرين». وذلك صحبة الفنانة الإسبانية المعاصرة ماريونا بلاسكيا. وقد أقيم المعرض بمعهد سيرفانتيس بالرباط. تقول الفنانة الرواس معلّلة : «من خلال أعمالي الفنية التي صرت أعرضها اقتربت أكثر من وسائل عمل لم أكن متعوّدة عليها كثيراً، مثل الصورة الفوتوغرافية، والفيديو والصوت، كما أنني تمكنت من تركيز نظري على أشياء صغيرة جدّاً كنت أراها وألمحها، لكن لم تكن تربطني معها علاقة قوية مثل قطرات المطر».

يُذكر أن الفنانة صفاء الرواس تمكنت من الفوز بجائزة بينالي البحر الأبيض المتوسط لعام 2009(7) عن عملها التشكيلي «القمر بداخلي»، بينما عادت الجائزة الثانية للفنان الفلسطيني تيسير بركات عن عمله «غبار- حوار- جديد». أما الجائزة الكبرى للبينالي المذكور في دورته الخامسة والعشرين، فقد كانت من نصيب الفنان المصري وائل شوقي عن عمله «منار الإسكندرية».

2-4: يونس رحمون: الغرفة، الآن/ هنا..

يقترن انخراط الفنان يونس رحمون -المزداد بتطوان عام -1975 في مجال الإرساءات التشكيلية بمشاركته في معرض «الشيء المستغرب في المغرب» L'Objet désorienté au Maroc الذي أقيم بمتحف فنون الديكور بباريس عام 1999 في إطار «سنة المغرب بفرنسا». هذا المعرض، الذي أشرف عليه المندوب جون لوي فرومون J. L. Froment، كان فرصة سانحة للفنان يونس رحمون لنسج علاقات إبداعية مهمة سيكون لها الدور الإيجابي في تغيير مساره التشكيلي، وعلى الخصوص مع الكاتب المغربي عبد الله كروم منظم مستقل ومؤسس ومدير «أبارتمنت 22» بالرباط، وأيضاً مع الفنان الفرنسي جون بول تيبو J. P. Thibeau.

تميَّز هذا الانخراط وهذه البداية الفنية بواسطة أشكال هرمية تطغى عليها المماثلة والتكرارية مصنوعة من الخيش، هي في الأصل أكياس نسيجية خشنة مربوطة ومتراصة في وضعية أكوام وتآلفات Assemblages، وفي ما بعد باعتماد الأسلاك الرفيعة التي يستعين بها لإنتاج (أو إعادة إنتاج) الضوء في الفضاء بشكل يحيلنا بعض الشيء إلى العمل المشهور «إشارات» الذي أنجزه الفنان اليوناني طاكيس Takis، وهو عبارة عن مجموعة أضواء لامعة مثبتة في نهايات أعواد مرنة طويلة.. وتلك وسيلة أخرى للتعبير عن قوة الطاقة التي تسير الكون(8)، هذا إلى جانب عناصر تعبيرية أخرى بات الفنان رحمون يوظفها توظيفاً مكثفاً كالشموع والقوارب الورقية، والكفن..وغيرها من العناصر التي يستعملها للتعبير عن تيمة السفر والرحيل. ولا أدل على ذلك: المركب 2005، الحبَّة 2008 التي ترمز في عمل فيديو إلى سفر روحاني. فأعمال هذا الفنان، الذي أقام مؤخراً معرضاً جميلاً أطلق عليه اسم: «بدرة»، تتسم عموماً بطابع شاعري وذات علاقة بالصوفية والرُّوحانية الطبيعية والبوذية، ومن خلالها أبرز كثيراً اشتغاله على ثنائية النُّور والتكرار.. النُّور الإلهي الباعث على الطُّهر والقداسة والسمو. النُّور الذي ورد في القرآن في أسماء الله وصفاته. جاء في الآية الكريمة من القرآن: «الله نور السماوات والأرض، مثل نور كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة كأنها كوكب دري يوقد من زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسّه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء..إلخ». وقيل في تفسيره: الله نور السماوات وأهل الأرض. وقيل : مثل

نورة كمشكاة فيها مصباح، أي مثل نور هداه في قلب المؤمن كمشكاة فيها مصباح. وقد وردت آيات كثيرة في القرآن تشير للنُّور، ومنها: «قد جاءكم من الله نور وكتاب مبين»، وفسَّر المفسِّرون النُّور هنا بأنه محمد رسول الله(9).

تجلَّى هذا التوظيف كثيراً من خلال تجربة «واحد»(10) التي ظهرت منذ إقامته بباريس عام 2001 وقد عكست بداية اهتمامه بالتقنيات الحديثة كالفيديو والصوت، أو من خلال تركيبات الرحى و «الغرفة 4» التي شيّدها بجبال الريف جاعلاً منها فضاءً مفتوحاً لكل الزوار لمساءلة أمور وقضايا مِلكية الأرض والمنزل، وهو عمل يمتد داخل مشروع تشكيلي معاصر أطلق عليه تعبير «الغرفة، الآن/ هنا». هذا العمل الفني هو في الأساس مشروع أقيم على موقع معلوم يتمثل بأرض تعود إلى أسرته في جبال الريف وهو في متناول العموم.

فكل هذا التنوُّع والتجريب مكَّن الفنان رحمون من التألُّق والعرض خلال بينالي سنغفورة للفنون خلال عام 2009. ومن أهم أعماله، نذكر: عقدة 2001، الله 2002، شهيد 2003، غرفة- حجرة 2008، مركب الخلوة 2009، خلسة 2009، درويش 2006، صلاة 2005، ليس للكفن جيوب 2004(11)، تابوت 2003، انتفاضة 2003، طيفور 2008، قطرة 2008..إلخ. عن عمله علَّق الزميل الكاتب عبد الله كروم: تمثل أعمال الفنان يونس رحمون امتداداً لكل بادرة من بوادره التي توحي بالهدوء مع اتسامها بالحزم. لقد تأثر الفنان بأفكار وممارسات الصوفية، مما جعله يتبنَّى في أعماله بعض رموزها كالتكرار والتناظر والمتابعة والتركيز والكمال والبساطة والوجودية والوجودية المشتركة. تتعلَّق بعض أعماله الفنية بالفن المعماري والهندسي، بحيث من السهل مقارنتها بالزخارف الفنية المعمارية التي برع في إنشائها الفنانون الحِرفيون من البيزنطيين والأندلسيين. يمثل العمل الفني «سبحة»، والذي تم إنجازه عام 2001، المنطلق الأساسي لاتجاه فني ذي صبغة روحانية بحتة إذ تطوَّر حِسُّ الفنان رحمون الفني والجمالي تجاه المواد المنحوتة والأجسام المرسومة، وذلك من خلال التنوُّع والتعدُّد في الأشكال (نخلة)، والتركيبات (الرحى بالريف)، والأجسام (إطارات من زجاج وأجسام من ورق). أما «الجسم التائه»، وهو أول معرض ليونس رحمون خارج المغرب، فقد شكل الانطلاقة الأساسية له في بناء وتوليف عمل فني متكامل.

ولأنه يُدرك بأنه على الفنان أن يكون لديه ما يقوله، لأن «البراعة» في إبداع الأشكال ليست غاية، بل هي تطويع الشكل ليؤدي معناه الباطن (وهو لا يولد من حياة مترفة كسولة، إذ لا يجب أن يعيش عاطلا. فعلى كتفيه عمل شاق عليه أن يؤديه)، فإن الفنان يونس رحمون لا يتوان عن الاعتكاف على الإنتاج والإبداع مستجيباً في ذلك لرغبة جامحة سكنته منذ ولوجه معهد الفنون الجميلة بتطوان ومنذ انفتاحه على الفن الأروبي بالديار الفرنسية التي زارها لمرات متكرِّرة كانت كافية لشعوره بأهمية الفن كمعادل للوجود والحياة.

5-2: مصطفى بوجمعاوي: الشاي مادة للتشكيل الجمالي

ضمن أداء جمالي مشهود حاول الفنان مصطفى بوجمعاوي إنجاز ثلاث إرساءات تشكيلية ضمن عمل واحد استغرق عرضه ثلاثة أسابيع بالشقة رقم 22 الكائنة بشارع محمد الخامس بالرباط، وذلك خلال شهر مارس 2003، وقد أطلق على هذه التجربة «سوبر تي، أو ما فوق شاي».

فالعمل الأول دشّنه الفنان مباشرة على الحائط ترحيباً بالزُّوار، قبل أن ينجز لوحة فنية مؤثثة تحتل الحائط الكبير مع جزء من الأرض حيث حبّات الشاي المتساقطة والصورة معكوسة على مرآة مثبتة قُبالة الحائط/ اللوحة..

وكان الفنان بوجمعاوي أنجز سنة 2002 فيديو أول «مزيد من شاي القافلة» (وهو إنتاج خارج الحقل Hors champs) يشكل منعطفاً في مسيرته الفنية، إذ يؤكد فكرة ما بعد بقاء الحركة فيأخذ هنا مكان «سوبر تي 2» ويتعلّق الأمر بإنجاز يقوم على إشراك الجمهور. أما الكأس الكبيرة- وهو تضخيم مبالغ فيه لكأس الشاي- فيوجد فوق حيِّز ضيِّق وممتلئ بحبّات الشاي يصبُّها الفنان الغائب عن الشاشة. في حين شكّل الشاي الذي أفاض الكأس هرماً مبتلعاً الإناء بالكامل. أما «سوبر تي 3»، فهو عبارة عن أثر على الأرض في شكل هلال قمري كبير حصيلة حبّات الشاي المتزايدة ويمكن لزائر الشقة أن يمشي داخل الغرفة محدثاً أصواتاً ومحوّلا حبّات الشاي تدريجياً إلى إلى دقيق وغبار سيغطي فضاء الشقة بعد انقضاء ثلاثة أسابيع(12). غير أن هذه التجربة لم تنجح في إدماج الجمهور والجسد في بنية العمل الفني، وهي الفكرة التي كان الفنان بوجمعاوي يروم تحقيقها عبر اشتغاله على الشاي كمادة وكلون وكرائحة وكفضاء..

2-6: تجارب تشكيلية مماثلة:

ضمن سياق التعبيرات الفنية المذكورة، وجبت الإشارة أيضاً إلى بعض الإبداعات التشكيلية المغربية المماثلة، أبرزها بداية للفنان فؤاد بلامين الذي أنجز خلال أواخر الثمانينات بعض الإرساءات التشكيلية وقد تمّت دعوته عام 1982 للمشاركة في البينالي الثاني عشر المقام بباريس، حيث قدّم عملاً أرضياً بلغ حجمه ثمانية أمتار وذلك بمتحف الفن الحديث. إلى جانب الفنانة لطيفة التجاني التي سبق لها عام 1999 إقامة تجربة مهمة جداً تمثلت في نصب إرساءات تعبيرية تحمل في عمقها معنى صوفياً، وهي بعنوان «مقامات لطيفة»، وذلك برواق باب الرواح بالرباط، وهذه التنصيبات مكوّنة من خيمة كبيرة مبنية بالأساس على دائرة ابن عربي كما تجسّد ذلك الأبواب الأربعة الكبيرة والأضلاع والأحرف الثمانية والعشرين، إلى جانب مقامات موزّعة بالرواق: مقام الموسيقى، مقام الشجرة، مقام النخلة، مقام الباب ومقام الكتاب. وخلال العام الموالي، تمكنت الفنانة لطيفة من عرض تجهيز فني ذي دلالات كبيرة بالعاصمة الإيرانية طهران، وهو بعنوان «حُزَامُ للا فاطمة الزهراء» كاستعارة جمالية رمزية لقوس قزح المكوّن من أشرطة شفيفة تحيل في تكويناتها وتوليفاتها وألوانها إلى الطهر والنور والقداسة. وبمناسبة فعاليات الصالون الأول للفن المعاصر المنظم بكاتدرائية «القلب المقدس» Coeur sacré الدار البيضاء، 2005، عرضت الفنانة لطيفة «حايك السلام» كتجربة تجهيزية أخرى تمتد لنزوعها الصوفي الذي أمسى يرسم ملامح مشاريعها الفنية الجديدة خارج إطار اللوحة المِسندية التي رافقتها طويلاً.

وأيضاً هناك أعمال الفنان خليل لغريب، المزداد بأصيلة عام 1948، التي يمكن إدراجها داخل خانة الفن الزّائل، أو الفن العابر Art éphémère . فهو يشتغل على مواد في وضعها الخام دون أن يتدخل في طبيعتها، ومنها الخبز والتبن والحبال المتآكلة والأوراق -الشفافة منها والكارتونية-

والأحجار والطحالب وقشور الحيطان والطبشور والخيش والشظايا الزجاجية..وغيرها من المواد والسنائد التي تتوارى خلف التراكيب والتكوينات اللامكتملة..الحرة وغير الخاضعة لسلطة الإطار/ الكادر..

عبر الإبداع في هذه الوسائط المادية، تتحدق العين (عين المتلقي) وتتعدَّد الرؤية وهي تخيط طريقها داخل جسد المواد الهشّة التي يستعملها الفنان..وفي قلب التشكيلات اللونية التي يبدعها على اللوحة وفق إيقاع طيفي متقشّف تسوده هدأة البياض (بياض الجير) وصوفية الأزرق الشفيف الذي تخلقه مادة النيلة Indigo ذات الجذور الصحراوية.. وأيضاً تجربة الفنان حسين موهوب، لاسيما في اشتغاله على إنجاز ستائر فنية Paravents تمكن من عرضها بفرنسا في أكثر من مناسبة فنية عالمية، إلى جانب عرض «جوّانيات»، أو «دوّارة هواء» Girouette، ضمن معرض دولي متنقل في فن النحت نظمه الصديق والناقد الفرنسي دانييل كوتوربيه D. Couturier بمشاركة نحاتين عالميين أمثال: ألكسندر كالدر، جورج ريكيه، إيدي ماير وغيرهم..كما يمكن إدراج تجربة الفنان محمد نبيلي المولع بمحاورة الرمل والتراب من خلال إبداع قطع تشكيلية قريبة الاتصال بفن الأرض Land art، وقد ظهر هذا التوظيف كثيراً في معرض الفنان المنظم سابقا بأفينيون/ فرنسا تحت شعار: «دعوة إلى الصمت»..

وضمن نمط إبداعي يتقاطع كثيراً مع تجربة خوان ميرو ونيكي دو سان فال، وفي سياق علاقة العرض والتجهيز بمخزون الذاكرة، وجبت الإشارة إلى تجربة الفنان عبد الكريم الوزاني كتشكيلي ونحات مهتم بإشكالية الفضاء والمحيط كقضايا تطرح (الوزن، التوازن، الحجم، الكتلة..) على شكل معلقات متحرّكة، مع تغيير لأحجام الأشياء المستعملة والمشاهدة في الواقع (دراجة، شوّاية، صنبور..) بتكبير حجمها أو تصغيره مع حضور لذاكرته الطفولية التي تختلف في توظيفها عن تجارب العديد من الفنانين المغاربة، لاسيما وأن معالجته لهذا الموضوع ارتكز في تركيباته على تعامل مباشر مع أشكال تشبه لُعَب الأطفال بألوانها الزّاهية، مع تجهيزها بفضاء الأزقة كقطع نحتية تقمَّص فيها الفنان شخصية الطفل ليصل لأقصى درجة الإبداع، متحرّرا من قيد التأثير الأكاديمي وما شابه ذلك، ليعبّر عن عفويته وصدق مشاعره بارتجالية فنية تنتهي في الأخير لعمل في غاية الإتقان(13). في أفق هذا الاشتغال الإقلالي، يتألّق الفنان الوزاني في تنفيذ أعمال تجهيزية إيجازية مصبوغة، في هيآتها رسوم هوائية حفيفة وملوّنة بأطياف طفولية، كما يقول الباحث الجمالي موليم لعروسي.

هذا بإضافة تجربة الفنان حسن الشاعر، المزداد عام 1964 بالرماني، المنشغل إبداعياً بحباله المدلاّة في انسجام جمالي تجاذبي مع الأوتاد والأحجار التي يستعملها، والمستعارة من ذاكرة البيئة: لمسيد (الكُتّاب القرآني)، الخيمة..كطريقة للتأثيث الفرجوي في الفضاء ولخلق نوع من التلقي البصري ذي المنحى الحسي والمادي في آن..فهو يشتغل استعارياً على الإنسان ويجسد صراعاته الأنطولوجية مع الطبيعة انطلاقاً من توظيفه المباشر لعناصر ذات خصوصيات مادية وحسية كالخيوط والأحجار والأخشاب. هذه التجربة «ينقلها الفنان الشاعر في أعماله التجهيزية إلى شعرية التُّراث المخفي في محاولة لإعطاء المواد البسيطة الهامشية والفقيرة كالخشب والحبال والأوتاد والحجارة، عناصر قصيدة بصرية،

ومن تلك المواد التقليدية المتوارثة كأدوات بعيدة عن وسائل التصوير، حيث أخذ يبتكر أشكال معلّقاته الحديثة المكوَّنة من سطوح مشكلة كي تتموضع على الحائط أو الفضاء»(14).

دون نسيان الإشارة إلى تجربة الفنان فوزي لعتيريس -المزداد بإميلشيل عام 1958- والذي تميز باشتغاله، بداية، على الإسمنت كمادة للخلق الفني والتشكيلي مقدّماً بذلك العديد من التراكيب والتكوينات الجمالية ذات هوية حداثية. وتطوَرت هذه التجربة لاحقاً لتشمل مواد وأسندة أخرى كالمظلات والصحون والأكواب والعلب الكارتونية وهياكل زجاجية ومعدنية مجوَّفة..فضلاً عن الأسلاك والخضروات وأشياء أخرى كثيرة مستعارة من عالم المطبخ، إلى جانب اشتغاله على المرايا (تجربة حاويات القمامة مثلاً)، وأيضاً على نصوص المطالعة الواردة بالمقرَّر المدرسي المغربي (التعليم الابتدائي) الذي صمَّمه الراحل أحمد بوكماخ.. ثم الفنانة الباتول السحيمي، المزدادة بأصيلة عام 1974، تعيش وتشتغل بتطوان. فهي تبدع إرساءات تشكيلية تتسم عموماً باشتغالها على المصابيح الكهربائية المثبتة بأسلاك ضمن توليفات دائرية متناسقة، وأخرى تُبرز اشتغالها على أزياء ورقية مكسوَّة بالزُّرقة. ومن آخر إبداعاتها «الكوكوت» Monde, les cocottes sous pression - 2008 . أضف إلى ذلك تجربة الفنانة لطيفة الشخش (مغربية ذات جنسية فرنسية) التي يجمع أسلوبها التشكيلي بين التوقيع النظامي والمحتوى السياسي. فهي توظف في أعمالها الإنشائية الأرقام الزرقاء المبعثرة للتعبير عن لا جدوى قرارات الأمم المتحدة ومجلس الأمن الدولي التي تذهب أدراج الرِّياح كلّما تعلّق الأمر بالموقف من الاعتداءات الإسرائيلية الظالمة على فلسطين الشقيق منذ عام 1948، إلى جانب استعانتها بمفردات ومواد تعبيرية متنوِّعة كالأوتاد المطاطية الرغوية والإسمنت والفحم والرماد والمقاعد البالية، إلى جانب الموسيقى التعبيرية. ومن أعمالها التي تشهد على هذا التوجه، نذكر مثالاً: عقرب الثواني Trotteuse 1999، بلا عنوان (Untitled) 2009، والرَّاية الفارغة..إلخ.

وفي تجربة تعبيرية أقرب إلى فن الأرض، نذكر العمل الجبار الذي أشرف عليه الباحث الجمالي موليم العروسي والفنانة التشكيلية كنزة بنجلون من حيث الإدارة الفنية، وميشيل توليز في التصوير الفوتوغرافي، ثم كاترين هلال وعبد الإلاه هلال في التصوير بالفيديو.

وقد تمثل هذا المنجز الجمالي/ البيئي في مشروع »فن وصحراء» المقام عام 2006 بصحراء مرزوگة/إقليم الراشيدية. فهذا العمل الإنشائي، الذي تم في عراء الصحراء، اعتمد في إنجازه على الاستغلال العضوي للخامات المائية والنباتية. وقد شاركت فيه نخبة من الفنانين الشباب المتميزين وهم: عثمان فكروي، حسناء صابر، بوزيد بوعود، عبد الرحيم فريدي، سميرة بادو، محسن حركي، أمين البكري، خديجة إدموحين ، امبارك بوحشيشي، اسماعيل بوعناني، بلال شريف، فرح عبيد وأحمد رشيدي.

من التجارب الفنية المغربية الجديدة بالذكر أيضاً، تجربة الفنان حسن الضرسي الذي يستعمل مواد وخامات طبيعية متنوِّعة، وتجربة الفنانة أمينة بنبوشتى الموسومة ببناء معماري أساسه قضبان حديدية ومجوَّف من الداخل، وفي نفس الوقت مشحون بأسلاك معدنية رفيعة ذات تراكيب متكوِّمة بشكل عشوائي مثبتة على قاعدة سميكة مستطيلة الشكل وذات طلاء أبيض. وتجربة الفنان محمد الباز، مزداد عام 1976 بالقصيبة،

الذي يستعمل سبورات ذات رسوم ضوئية على طريقة النيون (أطياف وخيالات نورانية)، وأخرى في شكل خطوط إحاطة Cernes. ثم تجربة الفنانة جميلة العمراني المزدادة بالحسيمة عام 1972، والتي سبق لها المشاركة في إحدى دورات بينالي دكار للفن الإفريقي المعاصر، وأيضاً تجربة الفنان فوزي بنسعيدي المزداد بمكناس عام 1967 ويقيم متنقلاً بين الدار البيضاء وباريس. يتصدَّر الإنسان جل أعماله الإنشائية، دون نسيان الإشارة إلى فنانين آخرين شباب أبدعوا في فن الإرساءات، منهم الفنان عثمان الفكراوي -من مواليد 1982 بطنجة- الذي سبق له التخرج من المعهد الوطني العالي للفنون الجميلة (تخصص نحت)، والفنان ياسين أبراق، خريج نفس المعهد، يعيش ويشتغل بطنجة، والفنان عبد العزيز العمراني والفنان محمد الحراق..

وإلى جانب النماذج الفنية المذكورة، يجدر بنا ذكر تجربة «منبع الأسد» La source du lion التي أسسها الفنان حسن الضرسي عام 1997 بهدف دعم الفن المعاصر بالمغرب بمعية تشكيليين مغاربة يوجد من بينهم رشيد لمودن، محمد إيت الصغير، محمد فريجي وخديجة كارتي. وقد تمكنت هذه الجمعية من إنجاز مجسم بحديقة لرميطاج الذي أعاد الاعتبار كثيراً لهذا الفضاء الذي تحوَّل طويلاً إلى أرض مهملة ومهجورة. ثم «جمعية الهندقة»(15) بإقليم الشاون التي تنشط كثيراً في مجال الإبداع التشكيلي المعاصر وعلى الخصوص فن الفيديو والتنصيبات والبرفورمانس. ونخلص إلى مجموعة 212 التي تكوَّنت من جيل جديد من التشكيليين المغاربة الشباب يتوقون إلى تأسيس خطاب تشكيلي معاصر بالمغرب، وذلك على غرار تجارب العديد من الفنانين العرب المعاصرين الذين ينتمون إلى مبادرات مماثلة مستقلة مثل: »تاون هاون» في القاهرة، و «أشكال وألوان» في بيروت، و»دارة الفنون» في الأردن.

3 - الفيديو آرت. :

تعود البدايات الأولى لفن الفيديو إلى عام 1963 » حين استخدم نام جون بايك Name June Paik للمرة الأولى جهازاً إلكترونياً تلفزونياً لأغراض فنية. وفي المعرض المسمَّى Music Electronic Exposition Of وضع بيك 12 مونيتورا يبث كل مرَّة، مختلف الصور المشوشة، أو كما في (Zen for T.V.) تبث المونيتورات خطوطاً شاقولية فقط. وبعدها بعامين، اشترى بيك الجهاز بكامله، أي الكاميرا و VTR، والذي يسمح بتسجيل شريط الفيديو. وفي عام 1969، جرت أحداث مهمة بشكل خاص لتطوُّر فن الفيديو.

كما تأسَّست العديد من جمعيات الفنانين المعنيين بفن وأصدرت مجلات متخصصة في هذا الفن، فضلاً عن إنشاء أول قسم متحفي بنيويورك عام 1971، وتنظيم مؤتمر كبير باسم Open Circuits حول فن الفيديو عام 1977 من قبل متحف نيويورك للفن الحديث...» (16)

وستشهد فترة السبعينات تطوُّراً واضحاً لفن الفيديو آرت Vidéo Art إلى جانب الفيلم التجريبي الذي ساهم بدوره في قلب معادلات الفن الحديث ..

فخلال مهرجان السينما الجديدة المنظم بنيويورك عام 1965، «ربط معظم الفنانين أفلامهم بظاهرة الهينينينغ مثلما ارتبط فيلم Sping Straining بأداء أحد الراقصين باستخدام تقنية تزامنية العرض Diapositive . ومن سلسلة Environnement هناك فيلم بعنوان Shower استخدم فيه روبيرت وتمن.R

Withman حبراً حقيقياً ممزوجاً بالماء الجاري، في حين أن الفتاة المستحمة نشاهدها من شريط فيلمي. وهناك أيضاً كليس أولدنبرغ C. Olde-berg في فيلمه Movie House دعا المشاهدين إلى أداء أدوار تمثيلية (17) ، وغير ذلك كثير.

وقد لَقِيَ فن الفيديو انتقادات لاذعة من طرف آلان كابرو الأب الروحي الكلاسيكي للهيينينغ، وقد وصفه بكونه «نبيذاً قديماً في قنينة جديدة». وكان هذا التوصيف عنواناً لمقالة نشرتها مجلة Artforum في عددها الصادر في يونيو 1974..

بالمغرب، دخل فن الفيديو متسلّلاً إلى نسيج الفنون البصرية مستمداً جذوره من فنون الأداء وحركة الإنجاز كامتداد للبوت آرت والهيينينغ وحركة المحيط Environnement والفن المفاهيمي والهايكو الجديد Néo- Haikku والمسرح الحركي وغير ذلك من فنون البرفومانس..

ويعد المهرجان الدولي لفن الفيديو من أبرز التظاهرات الفنية التي تنظم بالمغرب في هذا المجال، والذي تنظمه كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بالدار البيضاء كل عام، وقد بلغ سنة 2006 (20/25 مارس) نسخته الثالثة عشرة..

هذا المهرجان الدولي -الذي يشارك فيه مبدعون شباب من المغرب والعراق وأوربا ودول البحر الأبي المتوسط- يمثل تقليداً فنياً وموعداً سنوياً للحوار الجمالي وملتقى للإبداع الذي يشكل فن الفيديو بؤرته الرئيسية..وقد تميزت هذه النسخة بتقديم عدّة عروض وإنجازات فنية وحفلات الموسيقى الإلكترونية تركز معظمها على تيمة الجسد في أهم تعبيراته وإيماءاته الكوريغرافية تماماً كما هو الحال بالنسبة للبودي آرت والبرفورمانس ومنحوتات الفيديو والأنفوسينو بلاستي.. وغير ذلك كثير..

وارتكزت المشاركة المغربية في هذا المهرجان على إبداعات طلبة المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء ومدرسة السينما والتواصل وكليات وجدة والقنيطرة وابن مسيك.. وتمحورت هذه الإبداعات حول العديد من المواضيع والتيمات المتنوّعة التي صاغها المشاركون بحس فني رهيف، ومنها: عنف الواقع، الصراع من أجل البقاء، الحب/ الأمل. وقد «أبرزت الأعمال الفنية المشاركة في هذه الدورة، مبدأ التنقل زمانياً ومكانياً المطبوع بالكشف عن التناقض في تشكل الشخصية، بينما نجد أعمال أخرى، تقدم الموسيقى والتمثيل والوعي كسمات شكلت الوسيط الفني والجمالي في تركيب وحدة العمل الفني سواء كان فيديو أو تنصيبة. وفي جانب آخر، نجد أفكار تجمع ما بين المسرح وفنون أخرى، على اعتبار تنويعات ملموسة في الرُّوح الإنسانية تؤسّس لنفسها لغة جامعة للكوني والمرئي كاستجابة لمجموعة من الرَّغبات الإنسانية ودعوة للرؤية والفهم والتأويل» (18).

على مستوى العرض، تم توزيع الأعمال المقترحة على عدّة فضاءات منتشرة داخل مدينة الدار البيضاء وذلك على النحو التالي:

أ- «تفاعلات- أجسام تتحرَّك»: تنصيبات فيديو ووسائط متعدّدة تفاعلية بفضاء الفن أكتيا التابع لإحدى المؤسسات المصرفية، وقد شارك فيه الفنان المغربي عبد الغني بيبط (19) والفرقة الإيطالية «استوديو أزورو»(20) والنحات الألماني بيتر فيلز (21) بتعاون مع الراقص الجسدي الأمريكي ويليام فورسيته.

ب- «رموز- استهلال»: عرض لمحترف الأنفوسيني بلاستي بالمركز الثقافي مولاي رشيد. العرض من تقديم فرقة أر إميد (22) تحت إشراف المدير الفني كريستيان زكاريا.

ج- «هوية- ترفيه»: عرض محترف «هوية- مجموعة» الذي أقيم بالقاعة 121، المعهد الثقافي الفرنسي بالدار البيضاء، وذلك بمشاركة فرقة ك- دانس تحت الإدارة الفنية لجان مارك ماطوس وإيفان شابانو.

وقد تصدَّر الكاتالوغ الصادر بمناسبة المهرجان الدولي لفن الفيديو/ البيضاء نَصٌّ تقديمي من بين ما جاء فيه: »لقد ساهم دخول التكنولوجيات الرَّقمية إلى حقل الفنون البصري منذ بضع سنوات، في تغيير نظرتنا إلى العمل الفني من أجل إبداع لغات جديدة تتفاعل داخلها الأجناس الفنية، وكذا المجموعات البشرية الناجمة عن التمازج الثقافي، لدرجة أصبحت معه هذه التكنولوجيات حاضرة أكثر فأكثر، بل وأصبحت الرغبة فيها تزداد من لدن المبدعين.

وقد ظلت فكرة التفاعلية، باعتبارها تشكل فضاء فعليا للوساطة، حاضرة بقوة داخل الأعمال المعاصرة، ومكنت من خلق التقارب بين المشاهد والعمل الفني، بكيفية جعلت عملية الإدراك أكثر سهولة مقارنة مع العمل «الكلاسيكي»، ذلك أن المقاربة التفاعلية هنا تستدعي غالبا اللعب واللمس، وبصفة عامة حواس عدَّة في نفس الآن. كما أن التكنولوجيات الرَّقمية حملت معها نظرة جديدة للزمن والفضاء، من خلال خلقها لبيئات افتراضية جديدة حيث المادة تُخْلِي المكان للافتراضي، وتفتح الطريق لأشكال التعبير كي تفصح عن نفسها بحرية أكبر.

وقد وجدت هذه الممارسات الجديدة ترجمتها عبر التفاعل بين الوسائط المتعدِّدة (الفيديو، والإعلاميات) وأشكال تعبيرية أخرى، وخاصة الفنون التشكيلية والرقص والأشكال الحرَّة للتعبير الجسدي والموسيقى، وهو ما تجسِّده في إبداعات اتخذت شكل مشاهد حيَّة أو إنجازات فنية».

ومن بين الأسماء المبدعة التي تميزت داخل ساحة الفيديو الإنشائي، نذكر تجربة الفنان عمر سعدون -من مواليد القصر الكبير عام 1978- عضو مؤسس لجمعية »الهندقة» وفي حوزته العديد من المعارض الوطنية والدولية، حيث شارك في دورتين متتاليتين للمهرجان الدولي لفن الفيديو بالدار البيضاء لعامي 2008 و2009، إلى جانب المشاركة عام 2008 في مهرجان فن الفيديو الأول «الفن- الآن» بسورية، وملتقى «مبادرات» المقام عام 2009 بمدريد. يُذكر أن الفنان عمر سعدون سبق له إنجاز أول فيديو فني عام 1993 وأعماله عموماً تتأرجح بين المنحى الواقعي والتجريدي في معالجة العديد من المواضيع والقضايا التي يستقيها من اليوميات، إلى جانب أخرى تعكس وعيه السياسي وتفاعله كفنان يُدرك دوره الوظيفي داخل المجتمع. ومن أبرز أعمال الفيديو التي أنجزها هذا الفنان، نذكر مثالاً: شأن شخصي، 3 د.- 2008، أحلام صامتة، 7 د.- 2008، إغاثة، 3 د.- 2009، الشطَّابا، 3 د. - 2011..

وأيضاً تجربة الفنانة كنزة بنجلون التي تشتغل على الفيديو المفاهيمي والإنشائي، وقد سبق لها أن قدَّمت أعمالاً فنية ذات قيمة تعبيرية مهمَّة، من بينها تجهيز معدني مرفق بفيديو عام 1999. زد على ذلك تجارب فنية أخرى لكل من الفنانة سميرة بادو والفنان كريم خرباوي المولع بإبراز الجوانب النفعية في الفن كما يُبرز ذلك تعدُّد رحلاته وسفرياته نحو بلدان أروبية وأسيوية كثيرة..

بخصوص فن الفيديو (السردي)، يصحُّ الحديث عن تجربة الفنان عبد الستار الغوات المزداد عام 1952 بمراكش. فهو استفاد سنة

1980 من تكوينيين مزدوجين: الأول بباريس ارتكز على تقنيات أخذ الصوِّر النصفية (البورتريهات) من زوايا إستتيقية. والثاني بجنيف محوره الأساسي كيفيات توظيف اللونين الأسود والأبيض في التقاط المشاهد. مع الإشارة إلى أن الوسائل التعبيرية المستعملة في ذلك، هي آلة التصوير الشمسي وكاميرا الفيديو..

أقام الفنان الغوات مجموعة من المعارض البيداغو- فنية أهمها بالمركز الثقافي الفرنسي بمراكش عام 1980. كما أنجز العديد من الأعمال المتميزة، أبرزها شريط مدَّته خمسة عشرة دقيقة بعنوان: «الدراجة.. بمراكش» عام 1995، والذي نال بفضله الجائزة الأولى في المهرجان العربي الثاني لفن الفيديو المنظم بسيدي بليوط بالدار البيضاء، إضافة إلى أعمال إبداعية أخرى تنصبُّ بمجملها حول معالجة مواضيع مستمدَّة من الثقافة الشعبية المغربية (عاشوراء، الزوايا، ذاكرة النخيل، الطقوس الدينية، المواسم التقليدية..)، فضلاً عن إنجازه لأشرطة وثائقية قصيرة حول مراسم مجموعة من التشكيليين المغاربة(23)..

هذا إلى جانب أعمال الفنانة ماريا كريم التي تعيش وتشتغل بإيكس أون بروفانس، وخديجة القباج التي أبدعت مجموعة من الدُّمى المصطفة والملفوفة بأثواب بيضاء شفافة، فضلاً عن الفنان مصطفى شفيق المختص في الفيديوغرافيا و «الميتال آرت»، والفنان بنعدادة طه..وغيرهم كثير.

والحديث عن تجربة الفيديو بالمغرب، هو حديث أيضاً عن المسابقات الإبداعية التي تقام على هذا النطاق، من ذلك المسابقة المقامة في منتصف ماي 1999 في إطار فعاليات المهرجان الأول الذي نظمته شركة إنتاج أفلام الفيديو «أسماء فيلم» بتعاون مع مندوبية الثقافة بتطوان.

بهذه المناسبة، منحت الجائزة الأولى لفيلم «قوارب الليل» الناطق بالأمازيغية للمخرج مصطفى الشعبي، والجائزة الثانية لفيلم «المخدوعون» لمخرجه المهدي برهون. والجائزة الثالثة آلت لفيلم «تطوان بين الماضي والحاضر» الذي أخرجه اشتراكاً كل من ادريس تمارة ومحمد المكوني.

4- القصص المصوَّرة:

«بالنسبة لنا نحن المؤلفين المحترفين،

الشريط المرسوم ليس هو على الإطلاق الشريط المرسوم بالمفهوم القدحي.

إنه حلم الطفولة الذي نحوله إلى حقيقة بقوَّة وحماس شديدين».

روني غوشيني - R.Goscinny

«العالم المدهش للأشرطة المرسومة » - باريس 1968.

تعني لفظة «الأشرطة المرسومة» كل عمل إبداعي عدسي مرئي تعتمد السرد البصري المبني على تناسق الصوَّر والنصوص في ارتباط بمجموعة من العناصر التعبيرية الخاصة، أبرزها الفقاعات / Bulles في تحوُّلاتها المرتبطة بنوعية الحوار والموضوع والتعليق المصاحب..

والأشرطة المرسومة -كما اعتدنا على تسميتها- يطلق عليها الفرنسيون Bandes dessinées المعروفة اختصاراً بـ B.D و Bé-Dé، والإيطاليون Comies، والأنجلوساكسونيون F-metts، والإنجليزيون Strip، والمختصون في عالم الفن والتواصل «الفن التاسع» (24).

وهناك أيضاً من يسمِّيها بالحكايات المصوَّرة، القصص المرسومة، قصص الرسوم المتتالية. فهذا النوع من الإبداع الأيقوني، أصبح يحتل مكانة مرموقة ومتميزة في عالم الاتصالات المرئية من خلال أجهزة الفيديو والتلفزيون والمِنوار (آلة الإسقاط) والأفلام السينمائية.

وأصبحت تحدِّد ثقافة الجماهير الوطنية والعالمية الواسعة، وتتحكَّم في بنيات السياق السوسيوثقافي للمجتمعات.

ومنذ نهاية القرن الماضي، تزايدت أهمية فن الأشرطة المرسومة ورافقت تطوُّر الفنون التشكيلية وما شهدته علوم النفس والتربية من تقدُّم وتطوُّر، بحيث أصبح هذا الفن يتمتَّع بمنزلة أساسية على عدَّة مستويات وأبعاد، أهمها مستوى التعبير الفني والجمالي بوصفه من أهمّ مصادر الإبداع التشكيلي المعاصر، وهو الدليل على دور الفنان المؤثر داخل المجتمع.

وفي سياق انفتاحه على مختلف التعبيرات البصرية الحديثة، دَشَّنَ المعهد الوطني العالي للفنون الجميلة بتطوان تجربة فريدة بإدماجه الأشرطة المرسومة ضمن المنظومة البيداغوجية التي يعتمدها في برامجه التكوينية والديداكتيكية. ويوجد من بين الأساتذة الذين درسوا مادة الشريط المرسوم الفنان الشاب رشيد بلفقيه مصمِّم غرافيكي تخرج من المعهد المذكور، ويشتغل راهناً أستاذاً بكوليج مونديال بطنجة وفي حوزته الكثير من المعارض الفنية داخل وخارج المغرب.

وقد شهد المعهد خلال الفترة الممتدة بين 11 و13 ماي 2006 تنظيم النسخة الثالثة لمهرجان تطوان الدولي لفن الأشرطة المرسومة، وذلك تحت إشراف وزارة الثقافة وبشراكة مع مندوبية والوني بروكسيل بالمغرب والسفارة الفرنسية ومعهد سرفانتيس.

وقد تميزت دورة السنة المذكورة بمشاركة مكثفة لفنانين مرموقين من العالم العربي الإسلامي ومن أروبا، يوجد من منهم : أولفييه فاتين، وتيهام ودومنيك برتال من فرنسا، ديميتريو دودوناتا من رومانيا، بيهروز ماكميان من إيران، ميشيل موفار وفيليب موان من والوني بروكسيل، خورخي زيطنر وبيدرو سينوزا من إسبانيا، إضافة إلى الفنانين المغاربة : الميلودي النويغة، محمد البراق، ومحمد بلفالي.

وقد رافق عرض أعمال هؤلاء الفنانين، تنظيم عدَّة ورشات ومَحَارف Ateliers هَّمت بالخصوص السيناريو والرسم Dessin وتقنيات السرد السينمائي والتقطيع التقني والتلوين ببرامج الحاسوب، مع لقاء مفتوح مع مبدع إيران الكبير الفنان بيهروز الذي قدَّم عرضاً في الموضوع دعَّمه بعرض تجربة سينمائية إيرانية نادرة، هذا إلى جانب ورشات أخرى تركزت بالخصوص حول تقنيات إنجاز الأشرطة المرسومة أطَّرها أستاذا المادة بالمعهد سعيد النالي ويوسف الريحاني.

كما تميزت الدورة بحضور مكثف لمديري معاهد وأكاديميات الفنون الجميلة بالحوض المتوسط، من فرنسا والبرتغال وسوريا وإيطاليا وتركيا وتونس وإسبانيا والجزائر واليونان والبوسنة الذين عقدوا جلسة عمل موسَّعة تحت إشراف فرع طنجة- تطوان لجمعية إيكوم Ecume للتَّبادل الثقافي المتوسطي، التي يقع مقرُّها المركزي بمارسيليا، حيث تدارسوا سبل تعضيد التعاون الثقافي والفني المشترك..(25)

وكان المهرجان الدولي المذكور اختتم بعرض خاص لأهم أفلام التنشيط في مهرجان أنغوليم لعام 2005، مع إقامة ندوة في موضوع: «الأشرطة المرسومة وعالم الإشهار والتواصل». مع استصدار مجموعة من التَّوصيات، أبرزها :

- دعم شعبة الأشرطة المرسومة وتوسيع مجال انتشارها.

- مواصلة مشروع إصدار مجلة شوف Shoof للأشرطة المرسومة، مع تطويرها وفتحها أمام كل الفنانين المهتمين.

- حَثُّ الرسامين والفنانين المغاربة المختصين في مجال الأشرطة المرسومة لواقعهم اليومي

والاهتمام بتراثهم الشفهي والمادي.

- مطالبة القطاعات الوصية على التعليم والصحة وغيرها بضرورة اعتماد الأشرطة المرسومة ضمن وسائطهما التواصلية، والتنسيق مع الشعبة المختصة بالمعهد في مجال الحملات التحسيسية والتوعوية.

- المطالبة العاجلة بإدماج مادة الأشرطة المرسومة في صلب المقرَّرات المدرسية.

بعد ذلك توالت دورات هذا المهرجان على نحو واسع شجع كثيراً الطلبة والفنانين المولعين بفن القصص المصوَّرة على ولوج هذا الفن والإبداع فيه رغم ما يتطلبه من مهارات فنية عالية في الأفكار والتلوين وتقنيات الرسم. وقد بلغ المهرجان في عام 2010 دورته السادسة التي شهدت مشاركة فنانين شباب من إفريقيا وأوروبا وأمريكا، وتكريم كل من الروائي المغربي محمد عز الدين التازي لمكانته الأدبية بالمنطقة، والفنان البلجيكي دوني لارو ومفوضية والوني بروكسيل بالرباط اعترافا بدورهما الفعال في تأسيس شعبة الأشرطة المرسومة بالمعهد. فضلاً عن فقرة الأفلام المتحرِّكة التي نشَّطها الفنان محمد غزالة رئيس فرع مصر للجمعية الدولية للأفلام المتحركة (أسيفا)، إضافة إلى العرض المتواصل لمجموعة مختارة لأفلام متحرِّكة قصيرة للكبار والصغار بتنسيق مع جمعية أصدقاء السينما بتطوان.

كما احتضنت مدينة الدار البيضاء المهرجان الثاني للقصص المصوَّرة والرسم المنظم من قبل كلية الآداب والعلم الانسانية بنمسيك بشراكة مع المركز التربوي الجهوي- أنفا، وذلك خلال الفترة الممتدة بين 10 و14 أبريل 2007. ضَمَّ برنامج هذه النسخة مجموعة من الفقرات والأنشطة الفنية، أبرزها:

- معرض الرسوم الفنية التي أنجزها قرابة مائة مشارك تتراوح أعمارهم بين 14 و25 سنة تدور مواضيعها حول الأسفار والرِّحلات.

- عرض أعمال فنية من إنجاز الفنانين بريدين وجي ومحمد بيوض.

- محاضرة حول تاريخ القصص المصوَّرة من إلقاء برنار بيرثو Bernard Bertho.

- موائد مستديرة حول قضايا إبداعية وجمالية متَّصلة بمجال القصص المصوَّرة، شارك فيها رسامون مغاربة وفرنسيون، وذلك ضمن موضوع محوري هو: «أي تأثير للقصص المصوَّرة على المجتمع؟».

- ورشات فنية حول الصورة الصحافية وطرائق سحبها وتقنيات إنجاز الرسوم المتتالية والكاريكاتور من تنشيط الفنان برونو بازيل Bruno Bazile.

ونضيف إلى ما سبق، معرض الأشرطة المرسومة الذي نظمته وزارة الثقافة قبل سنوات برواق باب الرواح، وقد شارك فيه فنانون متخصصون في هذا الفن وينتمون إلى أقطار عربية وإفريقية وأوروبية متعدِّدة، دون نسيان الإشارة إلى المعرض الأول الذي ينظمه راواق Le Sous-sol بأكادير خلال الفترة ما بين 23 يونيو و10 يوليوز 2011 ويتمحور حول فن الأشرطة المرسومة بمشاركة الفنانين عبد الرحيم نيضالة، ابراهيم الرايس، اسماعيل أولحاج الله وعمر النصير.

5- الديزاين الفني:

«في فن الأشياء النمطية، لا يؤلف ابتكار الأشكال الجديدة أية قضية.

فثمة تشكل مورفولوجي لأشكال هندسية، معظمها مستطيلة.

غدا مقبولاً كفرضية مغطاة، وبسبب مرونة الشكل النمطي،

وكذلك بسبب سلبيته وكونه غير مؤكد، فإنه وسيلة مفيدة».

روبيرت موريس: ضد الشكل (26).

1-5: المفهوم والسياق

يُعتبر الديزاين Design مكوّناً من مكوّنات الفنون التطبيقية التي تعتمد الرؤية الجمالية والحس الفني الذي يساهم في تربية الذوق وتهذيبه، وذلك بالنظر إلى ما ينطوي عليه هذا الفن من قيم إستتيقية متعدّدة تظل في بنياتها وتحوّلاتها مرتبطة بتصوُّرات الفنانين وإمكانيات إدماج قطعهم ومجسماتهم الفنية داخل الفضاء إدماجاً جمالياً ووظيفياً.

على مستوى المصطلح، نجد بعض المترجمين يستخدمون كلمة تصميم لترجمة كلمة Paltern، مع أن الترجمة الصحيحة للكلمة هي (صيغة)، على اعتبار أن كلمة (تصميم) يمكن أن تكون ترجمة لكلمة Design الإنجليزية. والتصميم يستعمل في حقول الفنون التطبيقية، ويمكن أن يلتقي مع كلمة (صيغة)، ولكن التصميم يستعمل للفن التطبيقي لأن العمل الفني يُوحي بالصيغة في الفنون التشكيلية، بينما يسبق التصميم العمل التطبيقي، ويمكن أن يندمج المعنيان في بعض المجالات المشتركة بين الفنين (27)..

ومن المصادر الأخرى التي اشتق منها تعبير ديزاين، المصطلح اللاتيني «ديزنيار» التي تحيل على الرمز والعلامة، وهي كناية على القرائن المعجمية الآتية: علم، رسم، سطر، مثل، رتب، أنتج بعض الأشياء الصناعية. وقد ارتبط فن الديزاين بالثورة الصناعية حيث بات تداوله الواسع يقترن بمختلف إنتاجات المحيط الجمالي التي تتسم بالبساطة والوظيفة بعيداً عن النزعات الاعتباطية والارتجالية.

بهذا المعنى، يأخذ فن الديزاين أبعاداً إيحائية جديدة من حيث تداوله الإنجليزي، فهو يرمز إلى المخطط والنموذج لينهض في النصف الثاني من القرن الماضي كتخصص فني يهدف إلى خلق انسجام جمالي للمحيط الإنساني ابتداءً من تصوُّر الأشياء المستعملة والتأثيثات والوحدات المعمارية إلى حدود مجال إعداد التراب.

وجدير بالإشارة، إلى أن فن الديزاين استمد أسسه الإبداعية مع حركة Arts and crafts سنة 1860 بإنجلترا، ولاسيما أعمال الفنانين: ويليام موريس، جوان ريسكين والمهندس فيليب ويب. وقد أصدرت هذه الحركة التجديدية بيانات أعادت فيها الاعتبار للقيم الجمالية على حساب القيم الصناعية. أضف إلى ذلك حركة دوتش فيركباند بألمانيا مع هرمان ماتيسوس الذي تأثر به كل من فاندو فيلد ووارتر كريوس ولوكوربوزييه، دون نسيان مدرسة «الباوهاوس» (بيت البناء) Bauhaus التي أسسها المعماري والتر غروبيوس وكان يُدَرِّسُ بها فنانون كبار أمثال بول كلي وفاسيللي كاندانسكي، وكانت هذه المدرسة تروم بالأساس إدماج الفن التشكيلي في البناءات المعمارية إدماجاً تعبيرياً وجمالياً..

2-5: ماروك ديزاين:

بالمغرب، يقام معرض وطني سنوي حول فن الديزاين وقد بلغ سنة 2006 دورته الثانية تحت شعار: «ماروك ديزاين»، حيث احتضن منتدى الثقافة (كاتدرائية القلب المقدس سابقا) بالدار البيضاء مجموعة من القطع الفنية التي جسدت التطوُّر الجمالي السريع الذي حقّقه المصمّمون الفنيون والحِرفيون التقليديون بالمغرب في ظرف وجيز بالنظر إلى حداثة ظهور الديزاين ضمن نسيج الفنون التشكيلية المغربية. هذا الظهور الفني، يرتبط ببعض الأحداث الفنية

الوازنة كسنة المغرب بفرنسا1999- ومغرب ديزاين 2005-. وهي تظاهرة تم تنظيمها بمبادرة من «ميزون ماروك»، و«مغرب أوكسجين».

ومن أبرز الفنانين المغاربة اختاروا الإبداع داخل ساحة الديزاين، يوجد الفنان سعيد گيحيا - المزداد بضواحي تارودانت عام -1958 صاحب التكوين الفني ببلجيكا، حيث التحق سنة 1981 بالمعهد العالي الصناعي، ثم بأكاديمية فنون الديكور سنة 1986.

وبعد أن عاد إلى بلاده، أسس گيحيا عام 1988 شركة «زون محترف»، حيث تمكّن من إنجاز عدّة قطع فنية في مجال التهيئة وإبداع الأثاث والديكور الداخلي للمرافق التجارية والوحدات السكنية. عقب ذلك بسنتين، أسس شعبة «الديزاين الفني» بكل من مؤسسة آرت كوم Art Com والمدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء، ومنذ ذلك الوقت وهو يمتهن التدريس بهذه المؤسسة التكوينية- تخصص «تصميم داخلي».

أما عن مشاركاته ومعارضه الفنية، فهي كثيرة ومتعدّدة من بينها مشاركته الأخيرة ضمن فعاليات منتدى «يونسكو روست»، حيث مثل المغرب في المنتدى العالمي لفن السيراميك بمدينة بيروجيا الإيطالية. «لقد كان لي شرف المشاركة ضمن فعاليات هذا المنتدى الفني الذي يروم إنقاذ التُّراث المتوسطي عموماً، والمحافظة على فن السراميك الخاص، بجنوب شرق أوربا خصوصاً، وذلك اعتمادا على التكنولوجيات الحديثة والتقنيات المطبَّقة في مجال التَّرقيم. وقد تابعت حلقات نظرية بالجامعة العلمية لمدينة بيروجيا وشاركت ضمن أشغال الحلقات التطبيقية بالمتحف الوطني للأركيولوجيا وبمعهد الفن (البيولو دوديروتا)»- الكلام للفنان سعيد كيحيا.

فضلاً عن ذلك، سبق للفنان سعيد گيحيا أن أقام معرضاً فردياً بمدينة الصويرة تحت شعار: «علامات بنائية»، كما شارك إلى جانب جمعية سلام للفن والثقافة بتنصيبي «سلام وتعايش» و«حوار الديانات» ضِدَّ أشكال الإرهاب والعنف واللاتسامح، كما شارك ضمن فعاليات ربيع أكادير التشكيلي الخامس 2005 كمصمم إبداعي، وكمحاضر، إذا ألقى عرضاً بصرياً حول موضوع: «الديزاين : تاريخ وتجارب». والواقع، أن الفنان سعيد گيحيا نجح كثيراً في اختيار النماذج الفنية والجمالية التي يبدعها وهي عموماً تمثل امتداداً لمشاريع إبداعية عديدة نسج خيوطها الأولى مباشرة عقب التحاقه ببلده.

إلى جانب تجربة الفنان كيحيا، يمكن الحديث عن تجربة الفنانة بشرى بلبل، مدرسة المواد الفنية بمعهد الصناعة التقليدية بفاس، التي تسعى إلى إدخال البُعد التشكيلي على القطع والصنائع التقليدية ولاسيما القطع الخزفية والنسيجية التي تعيد أنتاجها عبر الصباغة والتلوين وخلق تشكيلات جمالية ذات معنى..

ثم هناك الفنان العصامي إدريس الأمامي الذي اشتهر بإنجاز مجسَّمات «ماكيطات» مصغَّرة باعتماد أسلوب نموذجي يتجانس فيه اللون والشكل والحجم ووفق حس جمالي يحيل أحياناً كثيرة إلى النحت الحديث.

ومن إنجازات هذا الفنان، نذكر: مجسَّم الأرصاد الجوية الوطنية بتنسيق مع مكتب المطارات، مجسَّمات فضاء التصوير التلفزي، مجسَّمات الإقامات السكنية، مجسَّمات الموانئ، التصميم والتزيين الداخلي لفنادق مصنَّفة، مجسَّم دار الفتاة بإبن أحمد، تصميم الميداليات والرموز التذكارية لمهرجان السينما الإفريقية بخريبكة في دورتيه الثامنة والتاسعة، الرَّمز التذكاري

لمهرجان الفيلم الكولونيالي بأزرو، مجسّمات الكائنات الأركيولوجية المنقرضة..إلخ.

ومن القطع الفنية المهمة التي أبدعها الفنان إدريس الأمامي تخليداً لرموز الأغنية المغربية، مجموعة من المنحوتات لكل من الحاج بلعيد أحد المؤسسين الأوائل لأغنية الروايس، الحاج المهدي بنمبارك، الرايس ويجانطي، الحاج الدمسيري، الحاج عمر واهروش. فضلاً عن ذلك، للفنان الأمامي مشروع تراثي غاية في الأهمية أطلق عليه اسم: «أبواب الجنوب»، وهو عبارة عن مجسّم ضخم مركب من عيّنات منقرضة من الأبواب الخشبية الشهيرة بالجنوب المغربي..

وإلى جانب ذلك، شهد المغرب تنظيم معرض للتصميم الفني تحت شعار : «الإبداع في خدمة الصناعة»، وذلك بدار الفنون بالدار البيضاء خلال الفترة الممتدة بين 09 فبراير و02 أبريل 2006، تميز بعرض مجموعة من القطع الفنية: حلي، كراسي، أسِرة، رفوف..التي تجمع بكثير من الإبداع بين الوظائف النفعية والوظائف الجمالية. وقد شارك في هذا المعرض فنانون مبدعون، هم : جميل بناني مصمم فني وأستاذ تجارة الأثاث، فشتال مصمم فني، ياسمين إيطوشان مهندسة داخلية، عزيز الأزرق مهندس ومصمم فني، كريم الطاسي مصمم أزياء ومختص في الموضة والزخرفة، صوفيا التازي مهندسة داخلية ومصممة فنية، منصف الزناتي مصمم فني، إضافة إلى مصممين شباب ينتمون إلى مدرسة «آرت كوم»، وهؤلاء الشباب هم: درام نزار، أوسحات سعاد، قسيمي نائلة، لمراني سناء، زيان إيمان، لوكماري ياسمين، بنكيران حسني، بنيحيى أمينة، بنقدور فتح الله، الإدريسي منال، الرميقي زينب، العود سعيدة، وجناح سلمى.

ونضيف إلى ذلك، تظاهرة «الفن المعاصر والديزاين/ المغرب 2005 » المقامة بمتحف ثقافات العالم بروتردام خلال الفترة الفاصلة بين 25 فبراير و05 مارس 2005، وذلك احتفاءً بمرور 400 سنة على العلاقات الدبلوماسية بين المغرب وهولندا. وقد شملت هذه التظاهرة معرضاً للوحات التشكيلية والنحت، والتركيبات، والتصوير الضوئي، وفن الفيديو، والديزاين. وقد شارك ضمن هذه التعبيرات البصرية مجموعة من المبدعين الشباب، هم: الفنان بومعيز القرشي عبد الرحمان -معروف باسم بوبا- الذي يشتغل على الحديد والبرونز والفولاذ والمرمر، والفنانة خديجة القباج مصمِّمة درست بأكاديمية كامدن Camden والمدرسة المركزية للموضة بلندن/ الديزاين الوظيفي. فهي تجمع في أعمالها التركيبية بين المعدن والخشب والألمنيوم والفنانة أمينة أگزناي التي تعيش وتشتغل بمراكش. درست الهندسة المعمارية بالولايات المتحدة الأمريكية ومختصة في صناعة الحلي المستوحاة من التُّراث الأمازيغي.

ثم هناك الفنان هشام لحلو الذي درس هندسة الديكور الداخلي بأكاديمية شاربونتييه Charpentier بباريس، مصمِّم إضاءة وأثاث البيت الفاخر، والفنان كريم العلوي سباك برونز ومختص في صناعة اللَّمبَات والمزهريات وحوامل الشموع والطاولات مستفيداً من تكوين أكاديمي مزدوج تلقَّاه بفرنسا وإيطاليا، والفنان نور الدين عمير مختص في الموضة وتصميم الملابس، يتخذ من الحناء والوشم وقطع الملابس (الحايك مثلاً) مصادر استلهامية لإنتاج قطعه النسيجية، والفنانة سمية جلال ميكو مهندسة تتخذ من النسيج مجالاً للإبداع. درست هذا التخصص في مونريال عام 1994 وبارعة في صناعة الأقمشة باستعمال مواد وألوان طبيعية كسعف النخيل وخيوط

التغليف وشعر الخيل. والفنانة مريم مهيندو التي ازدادت بالغابون عام 1964 والتي تابعت تكوينها الفني بأكاديمية الفنون ببوردو. تشتغل على المرئي واللامرئي من خلال إدماج المواد العضوية في إنجاز أعمال تجريبية كأغصان الأشجار وألياف النباتات والماء وزيت عباد الشمس والملح والشاي. وأيضاً الفنان هشام بن حود الذي يبدع الصوَّر الذاتية كتعبير عن الهوية والأنا. اشتغل مع ماتليدا مونييه وسبق له إنجاز عمل فني -Ve sion Soft ضم ثلاثين بورتريهاً مصوَّراً بالضوء بمقاسات صغيرة ومركبة تركيباً جمالياً وذاتياً في آن..

هوامش :

1 - طلال مُعلا: مرايا الرؤى/ في شأن بلاغة التشكيل. وقائع ندوة دولية حول الشعرية البصرية/ الطبعة الأولى- دار الثقافة والإعلام- الشارقة 2001 (ص. 161 و 162)..

2 - ندوة الشعرية البصرية/ م. م. (ص. 162 و163)..

3 - أسعد عرابي: تيارات »ما بعد الحداثة« في الفن التشكيلي العربي. جريدة الفنون. السنة السادسة/ العدد 61. خاص عن فنون ما بعد الحداثة. يناير 2006- (ص. 8).

4 - محمد القاسمي: من المعاصرة إلى الحداثة. مجلة الكرمل/ العدد -12 1984 (ص. 212).

5 - بيير غودبير: العبور إلى الحد/ قراءة في تجربة الفنان محمد القاسمي. أربعة فنانين عرب/ كاتالوغ من إصدار معهد العالم العربي بباريس/ ب. ت. (ص. 23).

6 - الفن الآن (مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين). تأليف: هوبرت ريد وترجمة: فاضل كمال الدين. الشارقة - الطبعة الأولى 2001 (ص.57).

7 - كانت لجنة التحكيم تتكوَّن من فنانين عالميين. هم: الياباني فوميو ناجو رئيساً. البرازيلية دانييلا ديلين هانسن. المصري هديل نظمي. العراقي ريان عبد الله. البريطانية إميلي دوهرتي. والأمريكي جيمس هارتياس.

8 - إدوارد لوسي سميث: ما بعد الحداثة/ التيارات الفنية منذ عام -1945 ترجمة: فخري جليل ومراجعة: جبرا ابراهيم جبرا. الطبعة الأولى 1995 (ص.161).

9 - فيليب سيرنغ: الرموز في الفن والأديان والحياة- ترجمة: عبد الهادي عباس. دار مشق للطباعة والنشر. الطبعة الأولى 1992 (هامش. ص. 346).

10 - يقول الفنان يونس رحمون: »إن كلمة واحد تعني الوحيد والأحد. وبالنسبة لي واحد تعني أيضا الله. لله في الإسلام تسعة وتسعين اسما. وتركّب السبحة الإسلامية من تسعة وتسعين حبّة. إن وضعية جسمي المتربعة التي اعتمدتها في هذا العمل هي ذات مرجعية بوذية. وأن ترديد كلمة واحد ذات المعاني المتعدّدة في هذه الوضعية المتربعة المشهورة عالميا تحمل في طياتها رسالة سلام وتسامح«. واردة ضمن مقالة نشرها الكاتب عبد الله كروم في كتاب »الأثر الفني قبل كل شيً«. نشر وتوزيع »هور شامب«- 2005 (ص. 120).

11 - مثل عربي يقلّل من قيمة العالم الدنيوي. ويعني أننا لما نموت ونرحل لا نأخذ معنا إلى القبر أي شيء سوى أفعالنا وسلوكنا.

12 - عبد الله كروم: شعرية المكان في الشقة 22. العلم الفني- العدد 19295/ 16 مارس 2003.

13 - شفيق الزكاري: قراءة في التشكيلي المغربي الحديث (متابعات). مطبعة المتقي برينتر/ المحمدية- الطبعة الأولى 2005 (ص. 82).

14 - فيصل سلطان/ بيروت. 2002. مقتطف من مقالة وارد بكاتالوغ المعرض التكريمي لفائدة الفنانين المكي مغارة وسعد بن شفاج/ تنظيم جمعية تطاون أسمير بشراكة مع المديرية الجهوية للثقافة لجهة طنجة- تطوان. وذلك خلال الفترة الممتدة بين 15 و27 أبريل 2008.

15 - الهندقة مصطلح جبلي (من جبالة) مغربي يعني العرس الكبير.

16 - عدنان المبارك: فنون التشكيل الجديدة/ مقالة نص مترجم يمثل في الأصل فصلا من فصول كتاب »حول الفن الجديد والأكثر جدة « للباحث البولندي بيوتر كراكوفسكي (1925 - 1997) الصادر عام 1984.

17 - فنون التشكيل الجديدة/ مقالة مذكورة.

18 - ادريس البعقيلي: ما يتبقى يؤسسه الفن. يومية الاتحاد الاشتراكي: السبت /الأحد 25/26 مارس 2006.

19 - فوتوغرافي وفنان فيديو مغربي من مواليد بني ملال عام 1967. يشتغل مدرسا ومؤطرا للعديد من

المشاريع الفنية داخل المؤسسات الجامعية منذ عام 2000. أنجز العديد من الصور الفوتوغرافية وأعمال الفيديو المستوحاة من شعر عبد اللطيف اللعبي، وهو عضو بالجمعية المغربية للفن الفوتوغرافي.

20 - عبارة عن استوديو للبحث الفني يركز على اللغات التكنولوجية الحديثة في تعبيراته، حيث يهتم منذ أكثر من عشرين سنة بدراسة الإمكانيات الشعرية والتعبيرية لهذه الأنظمة التي تمارس تأثيرا كبيرا على العلاقات الإنسانية، حيث لاقت أعماله حول الفيديو في علاقته بالمحيطات الحساسة والتفاعلية، وكذا تطبيقاته المسرحية والفيلمية شهرة عالمية. هذا إلى جانب أنشطة تكوينية يقوم بها الاستوديو، خصوصا في مجال كيفيات تهيئة الفضاء داخل المتاحف والمعارض وغيرها. يرجى نظر: كاتالوغ «تفاعلات» الصادر بمناسبة تنظيم المهرجان الدولي لفن الفيديو - البيضاء 2006.

21 - من مواليد ألمانيا عام 1972، يعيش ويشتغل راهنا ببرلين مارس دراسته بالكوليج الوطني للفن والديزاين بديبلان، وبالكوبريونيون بنيويورك وبالمدرسة العليا للفن لشلسيا بلندن. ويعد من النحاتين القلائل الذين يوظفون الفيديو في الخلق الفني والتعبير الجسدي.

22 - تجمع لفنانين مبدعين ينتمون لفنون تعبيرية متنوعة (رقص، موسيقى، إبداع تشكيلي، فنون رقمية، تعبيرات نصية...) انطلقت منذ عام 1998 في مجال الإبداع المعتمد على التقنيات الجديدة للصورة.

23 - واردة ضمن مقالنا: الفنان عبد الستار الغوات/ الرسم بالكاميرا هاجس يسكنني منذ أن كنت طفلا صغيرا، يومية الاتحاد الاشتراكي: العدد 5099 - 27 يوليوز 1997.

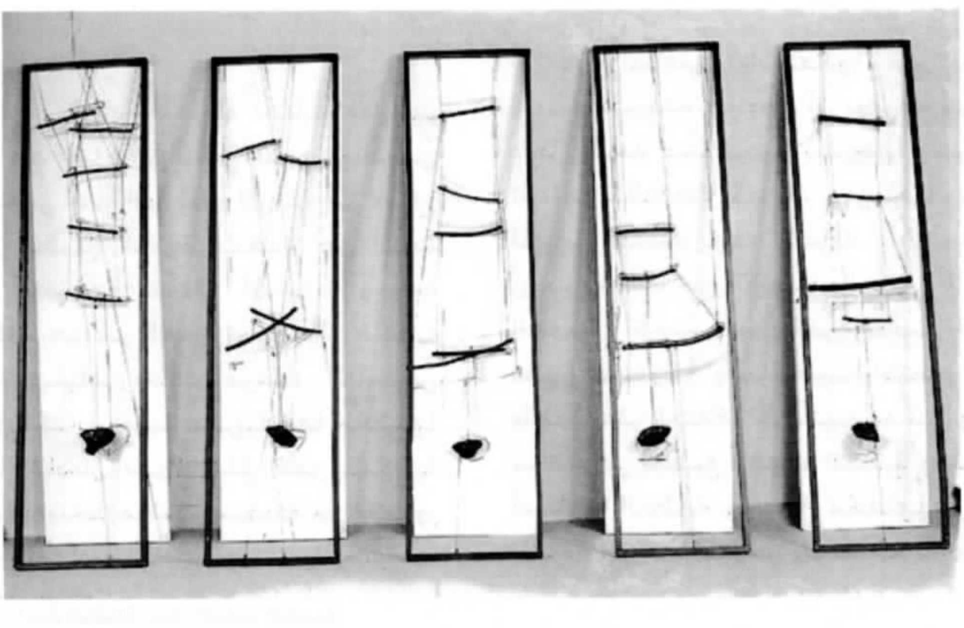
24 - مقتطف من مقالنا: «الأشرطة المرسومة ومكانتها التربوية في تدريس مادة التربية التشكيلية، الملحق التربوي - يومية الاتحاد الاشتراكي / 01 يناير 1993..

25 - اعتمدنا في هذه المعلومات على التقرير الذي أنجزه الفنان المبدع بوعبيد بوزيد على ضوء المهرجان الدولي المذكور.

26 - روبيرت موريس «ضد الشكل»، مجلة آرت فورم - نيويورك- أبريل 1968 (ص.33). وكذلك: ما بعد الحداثة/ م. م. (ص. 222).

27 - هوبرت ريد: معنى الفن، الحياة التشكيلية - العدد الرابع/ السنة الأولى 1981، (هامش - ص: 90).

■ ■ ■



حسن الشاعر: تقنية مختلطة، 1999

الرواية المغربية المعاصرة
قراءة في التخييل والدلالة الثقافية

إدريس الخضراوي*

تقديم

لاشك أن الرواية المغربية اجتازت بداياتها المتعثرة مع جيل الرواد في الأربعينيات من القرن الماضي وما رافق تلك المرحلة من صراع من أجل تطويع النثرية للتعبير عن الذات والمجتمع بوصفها شرطا أساسيا وحيويا لاستقطاب عناصر القص والسرد(1). لكنها مع السبعينيات دخلت مرحلة التأسيس والتأصيل لكتابة روائية مغربية لها جاذبيتها وسؤالها الخاصان. سواء تعلق الأمر بشكلها الأدبي الذي يتخذ مظاهر متعددة من منظور السرد واللغة والشخصيات والموضوعات أم لجهة علاقتها واشتغالها على المتخيل باعتبار طبيعته المزدوجة أي بوصفه مؤسّسا داخل ثقافة مخصوصة بظروفها وسياقاتها المختلفة كالثقافة المغربية. ومؤسِّسا ومشيّدا للهوية الخاصّة بهذه الثقافة ولما تحمله من رؤيات متعددة حول الإنسان والعالم (2). وخلال العقدين الأخيرين من القرن الماضي تطورت تطورا ملحوظا واستقطبت اهتمام القراء والنقاد على اختلاف اتجاهاتهم ومشاربهم. مما ساهم في توسيع مفهوم الكتابة ومضاعفة أسئلتها النظرية وترسيخ مكانتها في إنتاج المعرفة الراصدة لليومي والصادحة به ضدّ كل

* جزء من دراسة مطولة حول الرواية المغربية

أشكال التستر أو التزييف، والمهيأة للإنصات للعابر والمبتذل ولما يحجبه التكرار. وإذا كانت هذه العلامات تدل على جانب من منعطفات الرواية المغربية في بداية هذا القرن، فلا غرابة أن تتعين الرواية اليوم شكلا أدبيا للوعي الجديد يناصر أهم وأعمق ما هو في حاجة إليه ضد كل دوائر الوصاية أو الحجب.

على هذا الأساس، أتصور أنه إذا جاز لهذه القراءة أن تفكر فيما تثيره الرواية المغربية من قضايا نقدية عديدة فلا مناص لهذا التفكير من التشديد على مركزية الممارسة الروائية، باعتبارها أحد أهم مكونات الخطاب الثقافي، خاصة فيما يرتبط بتعدد اتجاهاتها وتنوع مصادر كتابتها، واشتغالها المثابر على المتخيل بتكويناته المختلفة وتلويناته المتنوعة اللغات واللهجات، وهذا ما مكنها من افتراع آفاق تخييلية واسعة وفسيحة وغنية بالمكونات التراثية والمحلية والكونية، وموصولة بالسؤال المعرفي، سؤال الوجود أو الكينونة (3).

وليس صدفة أن تتموقع الرواية اليوم في مقدمة الخطابات الثقافية الأكثر تمثيلا للتحولات المختلفة والمتسارعة التي تمس الذهنيات والهويات، وتعبيرا عن الهموم المستجدة للأفراد والجماعات والكيانات المختلفة في نسيج من الرؤى والتصورات المتعددة للعالم والحياة. فالكثير من التجارب الروائية المغربية المعاصرة تكشف بالملموس عن كون الوعي بالكتابة فيها يظل مشتبكا بالقوى الاجتماعية متموقعا ضمنها مرتبطا ارتباطا وثيقا بنبض الإيقاع الداخلي للحياة المغربية في أبسط صورها وأعقد تجلياتها. وهذا ما يفسر انحيازها للتعبير عن أسئلة الوجود وملاحقة الهواجس التي تؤرق الذات وتشرح الهوية وتعيد رسم العلائق بين الذات والآخر.

لهذه الاعتبارات سنسعى من خلال هذه القراءة إلى الاقتراب من أسئلة الرواية المغربية المعاصرة من خلال فرضية عامة تستحضر التحولات التي يعرفها شكلها الكتابي، والإمكانات التي تفترعها على مستويات التخييل واللغة والسرد في إنتاج المعرفة بالعالم. لكأنها في حوارها مع الحساسيات الجمالية الجديدة، عربيا وكونيا، توجد نكهتها الخاصة ويتدفق شهد السرد فيها مفرجا عن قدرة تكلمية (Force illocutoire). وسنبرز هذا الإفصاح عبر السرد في ما يتصل، أولا، بسعي الرواية إلى أن تنفي عن نفسها أية ما ورائية، لكأن ديناميتها لا تتحقق إلا عندما تبلغ بخطابها الحدود القصوى للتشخيص المسنود بإرادة المعرفة، وهو ما نتصور أن محمد الدغمومي ويوسف فاضل ينجزانه بأشكال متنوعة في عمليهما «**شجرة المزاح**»(2003) وقصة **حديقة الحيوان**»(2008)، وثانيا بتشييد معالم الوعي بالزمانية الخاصة بالأبطال باعتبار وضعهم محكوما باختيار وجودي، وبفعل حرية يستحضر الماضي والمستقبل من أجل تدبير الفعل في الحاضر. وفي هذا الجانب بالتحديد تبدو روايتا «**هذا الأندلسي**»(2008) لبنسالم حميش و«**أبو حيان التوحيدي في طنجة**» (2009) لبهاء الدين الطود أكثر اشتغالا على بلورة هذه السيرورة. ولا شك في أن هذا كله سيمكننا من استخلاص فكرة عن العوالم المبدعة التي تشيدها الرواية المغربية بعيدا عن القصدية المباشرة للنصوص.

أولا : المرجعيات الثقافية وممكنات السرد

من بين الاختيارات الأساسية التي تفرضها علينا قراءة الرواية المغربية المعاصرة في ارتباطها بأسئلة الذات وما تواجهه من ضروب

التهميش والانسحاق. تلك التي تفترض وجود سيرورات جمالية وحكائية لا يمكن الإمساك بها دون التخلص من إرغامات القراءة المشدودة إلى الإحالات المرجعية المباشرة. ذلك أن جوهر التجربة الروائية. في تنوعها وفي تعدد مقترحاتها الجمالية. كامن في نهوضها على رؤية للسرد تقوم أساسا على عدم الاطمئنان للمنظور الخطّي الذي طبع نماذج متعددة من الإنتاج الروائي المغربي إلى حدود العقدين الأخيرين من القرن الماضي. ومن هذه الزاوية نجد أن النقاد والمتابعين للتجربة الروائية للكاتب محمد الدغمومي يجمعون على عدم فصلها عن مجمل التجارب السردية المغربية المجدّدة. خاصة تلك التي تقصّدت بأدوات كتابية مفكر فيها. إلى توسيع أفق الكتابة الروائية معتمدة في ذلك على ما راكمته الرواية. عربيا وكونيا. من تطور على مستويي الشكل والخطاب. مما يعكس منظورا أكثر وعيا بأهمية الرواية كممارسة وكإنتاج للمعرفة. وبهذا المعنى فسواء تحدثنا عن رواية «بحر الظلمات» أو عن «شجرة المزاح» أو استحضرنا المجاميع القصصية التي أغنى بها الدغمومي الكتابة ضمن هذا الجنس الأدبي. وشق له مسارات تحديثية واضحة. فإننا أمام منجز سردي يستضمر من ضروب التشخيص والتمثيل والحكي ما يجعله مستعصيا على التحديدات النقدية التي تنظر إلى النص من منظور لا يتنبه للإمكانات الدلالية المتعددة التي هو مسرح لاشتغالها. لذلك ففي نصوصه نعثر على تجربة تثور ضد الأحادية. وتقدم بدلا عنها نصوصا تجمع بين الواقعي والفانطاستيكي والحلمي والسير ذاتي. وهي كلها وسائط ومسالك تضبط وتوجه مسار القراءة.

وتكتسي رواية: «شجرة المزاح» أهميتها في سياق منجز الرواية المغربية الجديدة في تأكيدها أدبيا على مرونة تخييلية وأفق أرحب في الكتابة يلتصق بهموم وانشغالات جيل مغربي جديد يحلم بالحرية. وبمستقبل أفضل رغم كل المحاولات الرامية إلى استئصال هذا الحلم وإفراغه من مضمونه بتكريس أشكال القهر والامتهان والقسوة.

والدغمومي يشخص كل هذه العناصر بجمالية لافتة. ويكشف من خلالها غياب الدولة الحديثة وما ينجم عنه من تفاوت طبقي وتسلط إداري وسوء استغلال للنفوذ مما يؤدي إلى انتهاك حقوق الناس ويدفعهم إلى التلاشي والذوبان. وهذا المعنى هو الذي عبّر عنه أحد أبطال الرواية عندما كان رجال الأمن يطوقونهم : «نحن مشاغبون. غاضبون. غير مؤدبين.. أصواتنا ناشزة. وجوهنا عابسة.. جيوبنا فارغة. عضلاتنا لا تقبل أن تغسل أطباق المرهفين. وظهورنا متمردة لا ترضى أن تحمل سلع التجار الكبار.. نحن جماعة الفقراء التي تعلمت ونالت شهادة خطأ.. نحن فئران ستغرق باخرة المترفين. جراثيم. خلايا مفترسة» (4).

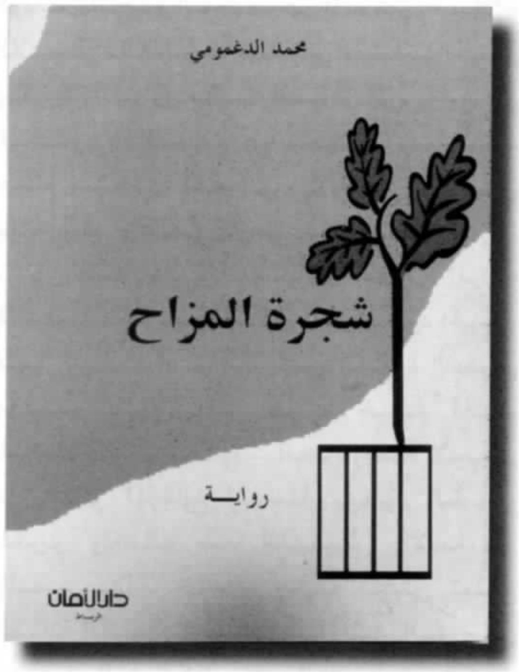
ونتصور أن هذه الرغبة الضاغطة للكتابة. روائيا. عن العلاقة المتوترة بين الفرد والسلطة والمجتمع هي التي قادته إلى سبر أغوار الحياة والكشف عن مسراتها وأحزانها من خلال نماذج من الشخوص تقرب القارئ من تفاصيل خطيرة عن حياة الناس في الفضاءات الخاصة والعامة. ولا شك أن القارئ الذي يقارن «شجرة المزاح» بالنصوص الأخرى التي كتبها محمد الدغمومي لا يجانب الصواب عندما يستنتج بأن الرواية. ممارسة وتنظيرا. عند الدغمومي تظل ملتصقة برؤية الكاتب للوجود وما ينطوي عليه من صعوبات تعمقها طبائع البشر الميالة إلى الفساد. وهذا البعد الانتقادي الذي يحرص

على التأمل والنظر هو ما يجعل من هذا النص إضافة نوعية للتراكم الروائي بالمغرب بإنجازاته الجمالية، خاصة وأنه ينم عن كفاية تخييلية تقدم نوعا من السرد المضاد الذي يفضح أنساق الهيمنة والاستبداد ويرد عليها بسرديات مجموعة من المثقفين البسطاء الذين يملكون وعيا حادا بالاختلالات الصعبة التي تأخذ في وعيهم شكل السؤال الراهن. ويبرز هذا كله من خلال المتن الحكائي للرواية الذي يجري تبئيره على مسار شخصية الكبير الحارثي. وهو يجمع بين وضع السارد والبطل إذ يحكي تجربته ومعاناته بضمير المتكلم، مما يضفي على الحكي طابع التذويت الذي يقرب القارئ من العالم كما تعيشه الشخصية داخليا وخارجيا. والكبير الحارثي كما نتعرف عليه من خلال الرواية كان يعمل صحفيا بإحدى الجرائد لكنه في يوم ما وجد نفسه عاطلا بعدما استغنت الجريدة عن خدماته، لأن مقالاته وآراءه لا تروق مديرها بحسب ما استنتجه من اللقاء الذي جمعه بإدارة الجريدة. ولذا سيجد الكبير نفسه يلوك مرارة البطالة صحبة صديقه ولد الغازي. وهما معا يتوحدان في كونهما يسكنان جحيما واحدا، لغته المتداولة البطالة والتهميش والحرمان. جحيم متولد من واقع سديمي وغرائبي، يفتقد فيه الإنسان حريته ويتعمق فيه الإحساس باللاجدوى والضآلة. وتلك بعض من ملامح معاناة جيل جديد في واقع جديد لم يترجم وعوده على الأرض بعد.

وإذا كانت هذه الحكاية تمثل نواة الرواية، فإن الدغمومي يفتح لها مسالك مختلفة وتفرعات عديدة، ويستقدم إليها حكايات شخصيات أخرى لا يقل مصيرها غرائبية عن القدر الذي واجهه الكبير الحارثي عاري الظهر إلا من وعي حاد وإيمان عميق بالحرية. ومن هذه الشخصيات نجد الضاوية، نادية، خدوج وولد الغازي. وكل حكاية تضيف طعما جديدا لأبعاد الرواية ودلالاتها عن الذات الإنسانية بمشاكلها ومعاناتها. وهذا البعد الحواري هو الذي مكن الكاتب من توزيع رؤيته على شخصيات الرواية، وأتاح له الكشف عن المستور ومساءلة اللامساواة الغائبة مما يؤدي إلى استباحة الحقوق وتكريس الفوارق. فالبناء السردي للرواية يجعل البحث عن التحقق مستحيلا للشخصيات حيث يتقاطع الحقيقي بالوهمي، الواقعي بالتخييلي والحلمي بما هو معيش.

من هذه الزاوية أحسب أن «شجرة المزاح» لا تتميز، ككتابة، بالشكل الذي تأخذه الحبكة فيها تموضعا أو غيابا ضمن القالب السردي وحسب، وإنما كذلك بتوازي خيوط الحدث المتعددة وتوازي مستويات السرد وتعدد الأصوات مما يعطي للوقائع المتصلة بهموم الشباب المغربي ونضاله ضد التهميش والاستبعاد والتحيز دلالة خاصة. وبهذا المعنى تطرح الكتابة الكثير من أسئلة حول المدى الذي يمكن أن يصل إليه الكاتب في التعبير عن قضية ما تشغله في زمان ومجتمع معين. ولذلك فهي تعيد إلى الواجهة المسؤولية الأخلاقية والثقافية للكاتب الذي لا ينتج النص إلا بغرض التواصل مع أفراد المجتمع حول ما يرتبط بقضاياهم وانشغالاتهم. وهي ذات المسؤولية التي أكدها سارتر في سياق حديثه عن وظيفة الأدب حينما قال بأن «الكاتب يختار أن يكشف العالم والبشر للبشر حتى يتمكنوا من تحمل مسؤوليتهم كاملة أمام العالم والبشر. إننا نفترض أننا جميعا على علم بالقانون؛ فهناك نظام وتشريع، والقانون مكتوب. وعلى هذا فرغم أننا أحرار ونستطيع انتهاك القانون إلا أننا نفعل ذلك على مسؤوليتنا وبإدراك كامل

للعواقب. وقياسا على هذا فإن وظيفة الكاتب أن يفعل كل ما في وسعه حتى تتحقق المعرفة التامة بالعالم للجميع، بحيث لا يستطيع أحد بعد ذلك أن ينكر مسؤوليته أو يدعي البراءة من المعرفة» (5).



إن الرواية عند محمد الدغمومي تستضمر وجهة نظر متميزة حول الجدوى من الرواية. وهذا ما يجعل نصه مندرجا ضمن واقعية جديدة يلتحم فيها المضمون بالشكل الجمالي بما يجعل الرواية ملتزمة اجتماعيا، لأنها تتصدى للظلم الاجتماعي الراهن، تكشفه ولا تتستر عليه. فالذاتية المفرطة التي تسهر على تقديم العالم الروائي تتحول إلى نقيضها، حين تخلع الكثير من ملامح الموضوعية الكاشفة لأنساق الهيمنة والصادحة بضرورة مقاومتها. ولكنها موضوعية غير مسكونة بالوثوقية، لأنها تفسح للقارئ مجالا واسعا لمحاورة أفكارها وتصوراتها حول العالم. وتلك بعض ملامح الفن الروائي بعد دوستويفسكي، إذ لم تجد الرواية في الانفتاح على الحقائق النسبية والتعددية اللغوية ما يدعو إلى التخلي عن الرسالة الحقيقية للفن والتي لا يمكن أن يكون بمقتضاها إلا دنيويا ومنخرطا في لج الأسئلة المتشابكة التي تحاصر الفرد والمجتمع. وهي الخلاصة التي عبر عنها كونديرا بطريقة رائعة حينما قال: «إن علم رابلي على ضخامته ينطوي على معنى آخر غير المعنى الذي ينطوي عليه علم ديكارت، فحكمة الرواية مختلفة عن حكمة الفلسفة، إذ ولدت الرواية لا من الروح النظرية بل من روح الفكاهة (...) إن الفن المستوحى من ضحك الإله هو- في جوهره - ليس أسيرا بل مناقضا ضروب اليقين الإيديولوجية، وعلى مثال بيلينوب، فهو يفكك خلال الليل خيوط السجادة التي قام بعقدها اللاهوتيون والفلاسفة والعلماء في النهار» (6).

أعتقد أن محمد الدغمومي الذي يجذب القارئ إلى نصه ويلقي به في عمق صياغاته اللغوية، بكل ما يغذيها من أساليب التعبير المتاحة، لم يقدم إنجازا روائيا يتحدث عن الآخرين ويصف الغرابة التي تقلقهم وتمس حتى الفضاء الاجتماعي الذي يتحركون فيه وحسب، وإنما قدم عملا تخييليا غنيا يستثمر المقترحات السردية بطريقة مدهشة ويغامر بارتياد الحدود القصوى وملامسة تخوم الغرابة قصد تسجيل موقف بصدد ما تكابده الذات الإنسانية من ألم في زمن يتسم بالقسوة والفظاعة والمسخ. وهو من هذه الناحية يؤكد أهمية الرواية المعاصرة بوصفها رواية قطيعة جديدة بين الإنسان والعالم، تلك الرواية التي تكشف من خلال المغامرة الصعبة، كتابة ومحتوى،» أن الإنسان، وقد غدا أسيرا للسديم الإدراكي واللغوي لوعيه، محكوم عليه أن يواجه

عالما دون صلابة، مكتضا بعناصر لامنطقية، خرافية أو أسطورية» (7).

ثانيا : الكتابة وبناء الدلالة بالسياق الخارجي

ضمن هذا السياق الكاشف لأسئلة الرواية المغربية الجديدة بناء وتركيبا لعوالم كاملة، وتماسا بين اليومي والخاص والظرف الاجتماعي والسياسي المتحكم بالمصائر، تأخذ تجربة يوسف فاضل الكتابية حضورا خاصا. فهو لم يركن إلى معين واحدٍ في توليد الحكاية أو الاحتفاظ بأجزائها، بل يستفيد من إمكانات تعبيرية متعددة كالمسرح والسينما، وهذا ما جعل كتابته تشف عن تعدد يأخذ مظاهر كثيرة: تعدد في المقومات السردية للحكاية وتعدد في الشخصيات ورؤياتها للعالم الذي تتحرك فيه. وكأنّ الكاتب لا يكفّ عن نقل خبرته الجمالية المتنوعة إلى النصّ السّردي حتى يوفر له النّفسَ الملائمَ للتعبير عن الأسئلة الضاغطة والانشغالات الملتحمة بسياق المرحلة.

ونتصور أن هذا النزوع التجديدي يطبع الكثير من نماذج الرواية المغربية المعاصرة، حيث النصّ يتعين مرصدا حقيقيا لاستجلاء اللحظة الفنية والفكرية بما يوفره لها المتخيل من ثراء يتجلى على مستوى الرؤية والشكل والدلالة(8).

ومنذ الثمانينيات من القرن الماضي ويوسف فاضل لا يتخلف عن مدّ الرواية المغربية والعربية بنصوص لا تضفي القيمة وحسب على السّرد بوصفه قوة تعبيرية وعلاجية كما أشار إلى ذلك الناقد عبد الفتاح كيليطو في قراءته الشيقة لألف ليلة وليلة (9)، وإنما تُبوئُ المبدعَ المكانة التي تليق به بوصفه منتجا لمعرفة من شأنها إعادة الاهتمام بالوجود الذي نسيته الأنساق الغامضة والاختزالية. وليس السرد في بعدهِ الأنثربولوجي إلا مساهمة في تبئير التأمل على التحولات المتسارعة التي يشهدها العالم، وتلقي بظلالها على سكنى الإنسان فيه. ففي سنة(1982) أصدر يوسف فاضل روايته الأولى «**الخنازير**»، وفي سنة (1989) أصدر رواية «**أغمات**». وبعد هذين العملين بثلاث سنوات أصدر رواية «**سلستيا**» سنة(1992). أما رواية «**ملك اليهود**» فظهرت سنة(1996). وفي بداية هذا القرن أنتج يوسف فاضل ثلاثة أعمال روائية هي: «**حشيش**» وصدرت سنة(2000)، و«**مترو محال**» سنة(2006)، ثم رواية «**قصة حديقة الحيوان**» سنة(2008).

يمكننا أن نستنتج من هذه النصوص أن تجربة يوسف فاضل السّردية تتميز بالانتظام في الصدور: أي بمعدل رواية كل أربع سنوات. لذلك تأخذ أعماله على عاتقها أبرز القضايا والأسئلة التي تهم كتابة الرواية خاصة في منحيها التجريبي عندما يتعلق الأمر بمغامرة الرواية قياسا إلى الأعمال السابقة، والمعرفي حينما تنفتح عبر التّلقي على الواقعين الاجتماعي والتّاريخي اللذين يُحَاوِرُهُمَا الكاتب بصنعة فنية بالغة الدقة. إنّ هذه العناصر التي تُخصّصُ التجربة الروائية ليوسف فاضل تقودنا إلى التساؤل عن المداخل الملائمة لقراءتها، والقمينة بإبراز مساهمتها الجمالية في تعميق سؤال الكتابة بالمغرب، ووصله بتحولات العالم وموقع الإنسان فيه. فإذا اكتفينا بالانشغال بالبحث في تركيبها السردي وما يجتلبه له الكاتب من مظاهر التشذر والتذري، فإننا لن نتجاوز إطار الأدبية بالمعنى الذي تعرفنا عليه من خلال القراءات ذات الخلفية الداخلية للخطاب الأدبي. ومن الواضح أن هذه الخطوة ذات دلالة كبيرة بالنسبة للتلقي، ذلك أنها تشكل

أساسَ الفهم، وبدونها لا يمكننا الانتقال إلى التأويل، ومن ثم تركيب العناصر التي تسعفنا على استخلاص الدلالة/ الدلالات التي يتغياها الروائي ويتطلع إلى تشييدها. ومع ذلك فأعمال يوسف فاضل تستدعي قراءة مغايرة: أي بالمعنى الذي تُنشّطُ فيه فرضيات جديدة من شأنها تلقّي الرواية باعتبارها حدثا أو ممارسة خطابية بالمعنى الذي تقصد إليه ميشيل فوكو في دراسته للخطابات الدالة ومنها خطاب الثقافة. ونعنيِ بالرواية بوصفها حدثا، انخراطها في سياقها الاجتماعي والثقافي، وتشخيصُها لأنساقه الجلية أو المضمرة.

إذا كانت هذه العناصر تخصّص تجربة الكاتب السردية في منجزها العام، فماهو الموقع الذي تحتله رواية «قصة حديقة الحيوان» ضمن مجمل هذه التجربة؟

ترتبط «قصة حديقة الحيوان» بشدة بالواقع اليومي للشخصيات، وما تكابدهُ من مظاهر الألم والقسوةِ في مجال اجتماعي يفقدها نقاط الارتكاز، ولا يوفر لها مساحة لإبراز مواهبها وانشغالاتها التغييرية. ويوسف فاضل ينجزُ هذا التّشخيص معتمدا على استراتيجية أسلوبية تهيمنُ على ما عداها من تقنياتٍ وصيغ تعبيريةٍ. وإذا كان الناقد عبد اللطيف محفوظٌ قد لاحظ في سياق قراءته اللّماحة لرواية «حشيش» بأنها نادرا ما تفتح الباب أمام اللغة العامية، لأن الصوت غالبا ما يظلّ في هذه الرواية هو صوتُ السارد الذي لا يتنازل عن صوته لصالح صوت شخصية ما، إلا لماما [10]. فإن رواية «قصة حديقة الحيوان» يمكن اعتبارها رواية العمل على اللغة بامتياز. ذلك أن الكاتب يتّجه فيها إلى الاهتمام بالكلام اليومي، مرتقيا به إلى مستوى المكون الأساس للنسيج التعبيري والسيميائي للرواية. وفي هذا الجانب بالتحديد لا يمكن للنقد أن يتجاهل المساهمةَ الخلاقةَ التي يبلورها يوسف فاضل في مجال اللغة السردية والعناية بالمكون الحواري. فمن شأن هذا الاهتمام أن يُوجهَ النقدَ إلى مساءلةَ ذلك التصدع الذي يحدث على مستوى اللغة حينما تفتح الرواية صدرها للشخصيات لكي تبني هوياتها الذاتية بأنساقَ لغويةٍ خاصةٍ بها، تمتحُ معجمها من اليومي، الذي كان يُنظر إليه بنوع من الاستبعاد لأنه خارج المعايير العامة. وأعتقد أن في ذلك يكمن سؤالٌ واسعٌ وعميقٌ ليس فقط حول ما نتوهمه بصدد وحدة اللغة، وإنما كذلك بصدد هوية الذات التي تتحدثُ هذه اللغة وتعبر انطلاقا منها.



لقد أثار (دومينيك راباتي) هذه الملاحظة في دراسة هامة بعنوان: la littérature de l'épuisement وفيها نجد أن الأدب الروائي المعاصر يتميز بنوع من التجاوز الجذري لما كان يُعتقدُ أنه النموذج الأفضل للرواية. وهذا التجاوزُ يبرزُ بقوة على مستوى اللغةِ، ويمتدّ إلى مفهوم الشخصية. لذلك اعتبر هذا الناقد أنّ الظاهرة الشفوية ذات أهمية متميزة في فهم الأدب المعاصر، وينبغي دراستها في أبعادها المتعددة.

فهي تتدخل في تعديل الفكرة السّائدة عن الأسلوب، خاصة وأن أشكال متعددة من الخطاب التي تُستعادُ إلى فضاء النص الأدبي، كانت تقع خارج مدارات الذوق العام (11).

هل يحقّ لنا أن نعتبر هذا التداخل بين الكلامين الفصيح واليومي في النسيج الحكائي لهذه الرواية دليلا على خلفية حداثية عند يوسف فاضل؟

لاشك أن الثراء التخييلي والتعبيري الذي يكشف عنه هذا النص يمكننا من أن نقرأ الاشتغالَ على اللغة باعتباره مؤشّراً على حداثة السّرد فيه. ذلك أن الكاتب يَختطّ هذا المسار إلى جانب أسماء عديدة من مبدعي ومبدعات الرواية المغربية، خاصة ممن تخلّقت الرواية عندهم ضمن أفق الردّ على المثال التقليدي، وذلك بالإلحاح وبقوة على استعادة الذّات المطلقة التي تقطع مع الاستعمال العام للغة كملكية جماعية، والاستجابة لإكراهات الواقعية. فالتعددية الاجتماعية تجد في هذا البعد الأسلوبي أقوى صيغ التعبير عنها. لذلك فهذه التعبيرات تحظى بوضع خاصّ بالنسبة للجهة التي تصدر عنها، وكذلك بالنسبة للجمهور الذي يتلقاها. ومن اللافت أن العنصر المشترك الذي تشيدت عليه التحولات الكبرى للفنّ المعاصر خلال القرن العشرين، وفي الأدب بأجناسه المتعددة، وفي الموسيقى والفن التشكيلي، كان يتمثلُ في تغيير النغمة: عملية الإنتاج أصبحت أكثر أهمية من المنتوج. الرواية بصدد الكتابة، شخصيات مسرحية في بحث مستميت عن النص المسرحي الملائم، لوحات فنية غير مكتملة. إنها أزمة في التمثيل تجد مسوغاتها في عصر وُجِدت فيه إمكانات للتعبير غير محدودة ومفتوحة على بدائل متعددة.

هل نحن إذن أمام نمط من اللاتمركز. أو أننا بالأحرى أمام تمركز جديد على العمل الإبداعي؟ كيفما ذهبنا في توصيف هذا التحول، أتصور أنه يحقق للإبداع زمنية جديدة ليس كموضوع منجز مفتوح على النظر والتأمل النقديين وحسب، وإنما كذلك كحظور مظلل باللغزية بحيث يظلّ العمل الأدبي قابلا لإعادة الإنتاج ولا يكفّ عن اقتراح نفسه للتلقي.

إن تفكيك وحدة اللغة لا يمكن إلا أن يلقي بظلاله على حبكة الرواية ومسارات الأحداث والوقائع فيها، وأثرها على مواقف الشخصيات ورؤياتها لنفسها وللعالم الذي تتحرك فيه. وفي هذا السياق يمكننا أن نفهم ما يتسمُ به بناء الحكاية في هذه الرواية من تشذّر. فإذا كان النصّ الروائي، كمتتالية من المحكيات يتولّد انطلاقا من مخطوط نص مسرحي غير مكتملٍ وغير منضّدٍ للكاتب إدوار ألبي، الأمر الذي لا يسمح بفهمه على نحو أفضل، ومن ثم تشخيصه على الخشبة. فإنّ المحكيات الصّغرى التي نتعرّف من خلالها على شخصيات الرواية لا تعدو أن تكون حاشية على هذا المتن، وإضاءة لسياقه التاريخي المفعم بالتحولات والانكسارات والأزمات. فمخطوط «قصة حديقة الحيوان» يوجد في ملك شابين صديقين يدعيان رشيد وسيمو. يتميز هذان الصديقان بولعهما الشديد بالمسرح، ويبذلان جهدا كبيرا في سبيل تنمية ثقافتهما المسرحية وتكريس اسميهما في هذا الحقل. لذلك كان المسرح بمثابة اللحمة الجامعة لهما رغم ما يعصف بواقعهما من ضروب الانكسار والخيبة. والرواية لا تنحو منحى تعاقبيا في تتبع مسارات هذا المخطوط وكيفيات امتلاء

ثقوبه أو بياضاته. وإنما تكسّر السّرد لتستدعي مواقف وأحداث ومسارات تتعلق بشخصيات الرواية: سيمو، رشيد، نورا، نعيمة، نص بلاصة، الحاج المامون، الأستاذ، الاستقلاليون، الاتحاديون. لكن ما يلفت الانتباه في مسار الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية وهما سيمو ورشيد هو بدايتهما المسرحية المتعثرة في سياق ثقافي لم يكن بذلك الوعي الكافي لاستقبال ممارسة تعبيرية مغايرة لما تعودت عليه ذائقته الجمالية. لذلك لم يتمكنا من جلب اهتمام الجمهور إلى هذه المسرحية التي قدماها ذات مساء من سبت1972 لكن الجمهور تمرّد عليهما وطردهما خارج القاعة، وتزامن ذلك مع انقلاب فاشل غير وجه المدينة وملامح البشر فيها.

إن الكاتب وهو يسلك بالحكاية هذا المسلك، لا يريد للقارئ أن يأخذ بسهولة بالعناصر التي يمكن أن تدله على هوية من يقفُ خلفَ هذا الاختيار الجمالي والثقافي. لذلك نجده لا يكفّ عن إرباك القارئ منذ بداية الرواية من خلال ذلك الاستهلال التنبيهي، الذي يبدو في الظاهر كما لو أنه يُوفرُ المرجعيات الملائمة للفهم، لكنه لا يفتأ يلقي بالقارئ في دياجي الريبة والشك والتساؤل عن من بيده زمامُ المبادرة في هذا العالم المشخّص. لذلك لا توفر لنا الرواية قرائن ملائمة للإمساك بهوية الذّات المتكلمة، خاصّة إذا استحضرنا الضمائر المتعددة التي يتمّ بها السّرد في هذه الرواية، ونزوع السارد إلى عدم الظهور بكيفية واضحة وبيّنة على مسرح الأحداث. «لست كاتبا ولست ناشرا. اشتغلت في المخابرات وأحلت على التقاعد منذ سنتين. وإذ أعكف على تسجيل بعض الأحداث التي عايشتها، بعد ربع قرن من وقوعها، فلإعطاء فكرة عن الجو الذي اشتغلت فيه. علاقتي بالأحداث محدودة جدا. ولن يتعرف القارئ على اسمي الحقيقي حتى بعد أن يكون قد انتهى من القراءة» (12). هكذا لا تحسم الرواية في التباس هوية من يروي أو يتكلم داخلها. فما يمكن أن نحصّله من هذه الافتتاحية لا يعدو أن يكون شديد الصلة بمحتوى الحكاية واستراتيجيات تنضيد الأحداث وترتيبها لتأخذ شكل السرد. إننا أمام تقارير دبّجها رجل كان يشتغل بالمخابرات بعد أن أحيل على التقاعد، وبمساعدة شخص يدعى الأستاذ، كان ملازما للممثلين، وكلف بإنجاز تقارير استخبارية عن أنشطة هذه الفئة عندما كان ملحقا بوزارة الشبيبة والرياضة. هكذا تكونت للسارد الأول/ أو الكاتب الضمني مادة دسمة انتقى منها ما بدا له ملائما لتشييد الحبكة وعلى طريقة كتاب الرواية. بهذا الشكل الشديد التعقيد والمتداخل العناصر تقوم الرواية بتكسير البناء التقليدي، وتعديد أقنعة الكاتب حتى يتمكن من إضاءة سياق العالم المعروض، والتحكّم فيما يسمه من غموض وضبابية. وكما يعلمنا (فان دين هوفل) فالرواية لا يمكن أن تميط اللثام عن أسرار كتابتها دون أن تتجنب مخاطر المساس بالمصادر التخييلية التي يتأسس عليها خطابها.

وليس غريبا أن يوسف فاضل الذي ما فصل يوما بين الكتابة والحياة، تحتفي روايته بالكثير من الإشارت التي تصلها بالواقع الاجتماعي المغربي في فترة السبعينيات. لكنّ الكاتب وهو يُبئّرُ التخييل على هذه المرحلة لا يتقصّد معنى التاريخ: أي التذكير بفترة ما من تاريخ المغرب بهدف التعبّر أو الاستفادة أو غيرها من القيم الثقافية التي تتحصّل للمرء من خلال التذكّر. فمن شأن هذا المنظور إلى العناصر المتعددة التي يستوحيها النص بهدف الارتباط بسياقه أن يحول دون إدراك الوظيفة التي يمكن أن يكون

النصّ يتغيا أداءها في المرحلة الرّاهنة التي يمرّ منها المغرب، ومساهمته في صوغ الأسئلة الكبرى التي يفرضها هذا الواقع في تحولاته وتبدلاته المتسارعة. وفي هذا السياق، يحضر المجال المسرحي باعتباره فضاء لتشخيص الحقل الثقافي المغربي في بدايات تكونه بفعل المثاقفة. هاهنا تضطلع الرواية بتقديم المناخ الذي تبلورت فيه المساهمات المختلفة الرامية إلى تجذير الممارسة المسرحية ومنحها تلك المشروعية في التعبير عن ذائقة فنية وجمالية جديدة. ومن خلال شخصيتي السيمو ورشيد بالإضافة إلى الأستاذ ونورا ونعيمة، تضطلع الرواية بتمرير ذخيرة من التصورات والأفكار حول هذه الممارسة التعبيرية وما تتطلبه من سعة ثقافية وقدرة على التحصيل والبحث والانفتاح على الآخرين.«في فكر السيمو بعض من العدة التي يحتاج الممثل ليخرج إلى الحياة ويتقمص الأدوار التي تنتظره والتي لا تنتظره. ليس أمرا بسيطا أن تتحول إلى وعاء وتفرغ نفسك من نفسك لتملأها بأنفاس أخرى. ليس أمرا بسيطا أن تفكك كيانك وتعيد تركيبه قطعة قطعة حتى يستوعب حياته الخاصة وحيوات أخرى تنتظره». (الرواية، ص11) بهذا المعنى يشقّ يوسف فاضل جسد الحكاية ليضطلع عبر السرد بإنجاز ذلك الجدل حول ادعاءات متعددة خاصة ما له علاقة بالنص المسرحي سواء على مستوى كتابة النص الدرامي أو على مستوى التشخيص.

تشكل العلاقة التي تربط سيمو ورشيد بمخطوط مسرحية قصة حديقة الحيوان أفقا متميزا للتعرف على أبعاد العالم الذي تشيده الرواية. وكما يتضح من خلال حوارهما حول هذا الموضوع فأحداث المسرحية تدور في حديقة عمومية وتجمع بين رجل متوسط الحال اسمه بيترز يلتقي ظهيرة يوم من أيام الآماد المشمسة متشردا اسمه جيري. (الرواية، ص15) والهدف بالنسبة للشخصيتين هو التواصل. ولا شك أن المسرح كشكل تعبيري يوفر هذه الإمكانية. فهو المرآة التي يرى فيها المرء نفسه. وبذا يكون إصرار السيمو ورشيد على إعادة كتابة هذا النص، وملء البياضات الناجمة عن ضياع بعض أجزائه بمثابة رسالة يسعيان إلى إبلاغها في عالم يفتقد الناس فيه فضيلة التواصل والتعبير. بهذا المعنى لا يمكن أن نتصور المخطوط بعيدا عن الهوية الذاتية لهاتين الشخصيتين. بل نجد أصداء الفضاءات التي تحركا فيها والمعاناة التي كابداها بادية في ثنايا هذا المخطوط. فعندما عاد السيمو من فرنسا بعد سماعه خبر خروج والده من السجن كان يتفقد الرسومات التي ترك في الدولاب. فوجد بينها النصّ المبتور لمسرحية حديقة الحيوان. «أمسك بها بنوع من الحنين. هاهو يعود إلى غرفته كما يعود جيري إلى غرفة مشابهة. كل الغرف التي مر منها سيمو تشبه غرفة جيري. فارغة وعارية وقد تكون بها صورة لممثلة ما. وفوقها كلب أسود. ليس نفس العدو الذي عرف جيري ولكنه كلب على أية حال. يملأ نفس الحيز من الوجود والذاكرة».(الرواية، ص198.)

يشكل المخطوط مادة تسلط من خلالها الرواية الضوء على المواقف والخلفيات اليسارية للكثير من ممثلي المسرح خلال السبعينيات. كما تضيء العلاقة الملتبسة التي تشدّ السلطة إلى الحقل الثقافي، والكيفية التي كانت تتابع بها نشاطاته وحركاته. ولا يبرز هذا المعنى فقط من خلال شخصية الأستاذ الذي كان يحظى بتقدير المسرحيين لما كان يبديه من عناية بهمومهم ومشاكلهم، وإنما كذلك من خلال تجنيد هؤلاء الممثلين ليضطلعوا بهذا

الدور الرقابي. ولعل الغاية من ذلك هي محاولة دمجهم في التوجه العام للدولة ونسقها الإيديولوجي.

تركيب

تقدم الرواية المغربية في تفاعلها الخصب بالنص التاريخي وجودا نصيا ديناميا ومعقدا، يستند إلى نزوع تفاعلي، مفكر فيه، مع خلفية ثقافية شديدة التوهج والتدليل. لذلك تحتشد فيها إجراءات سردية وأسلوبية متنوعة، وأحداث ووقائع وممارسات، وانفتاح على نصوص وخطابات ووسائط مختلفة كالفلسفة والتصوف والشعر والعجائبي كإجراء تناصّي يخدم استراتيجيتها التلفظية، ويحقق لها لغة تستنطق التجربة الداخلية للأبطال، وتحاور ما ينتج فيها على صعيد المعرفة الرؤياوية الواقعة خارج المألوف والعادي. ولأن الرواية كنص تكتنز بالصيغ السردية، وتحتضن الفكر، كما تجتهد في الانفتاح على الإمكانات الثقافية التي تغذي التخييل وتقدح زناده، تلزم القارئ بالتريث في إيقاع المصاحبة النقدية، كما تدعو لاستنفار كل المداخل الممكنة لاقتفاء أثر الدلالات التي تتقصد إلى تشييدها. وعلى هذا الأساس، فإذا كانت الأعمال الفنية بتنوع أجناسها وأشكالها الكتابية تقترح على قرائها عالما مخصوصا بفضاءاته وأزمنته وعاداته وقيمه، عالما سرعان ما يحتك القارئ بأسئلته وانشغالاته وهو يرتاد آفاق السرديات الحادثة فيه، فإن العالم الذي يجود به السارد المعاصر لا يغرينا بالتموضع إزاءه داخليا وحسب، وإنما يحرضنا على توليد الأسئلة من خارجه، لكأن الرواية بحق حياة تأخذ وجودا مضاعفا عبر التخييل.

وتكتسب هذه الخاصية حضورها ومنطقها في الكتابة الروائية المغربية بحكم انفتاحها على تجارب فكرية وجمالية متنوعة، تمنح سردياتها أشكالا وبناءات تصويرية شديدة الخصوصية. وهذا ما يمكنها من التموضع في قلب الراهن الغريب والملتبس والمطبوع باحتكارات الأنساق المغلقة والشمولية للحقيقة ولأشكال ممارستها. وبما أن الرواية ممارسة تخييلية، فإنها ليست معفاة من مسؤولية تقديم عالم كما لو أنه حادث بالفعل، وهي تنجز ذلك من خلال البطل بما أنه يعيش ويفكر ويشعر ويتكلم أي باعتباره ذاتا (13). لذلك، ففهم الاقتراحات التي تقدمها، خاصة النصوص العميقة الموصولة بالتجربة الإنسانية، يتطلب قراءة تنظر للسرد باعتباره شكلا لغويا منتجا للمعرفة، وتبوئه المكانة التي يستحقها في تمثيل ما لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه. وهذا الأفق الذي يرسي فهما للسرد على أساس خاصيته النصية وبعيدا عن جدل التماثل بين الواقعي والاحتمالي هو الذي يجعلنا بإزاء الرواية المغربية أمام تأويلات متعددة للعالم وليس أحداثا أو وقائع (14).

ولاشك أن هذه الإضاءة تشكل مدخلا للاقتراب من سؤال الكتابة سواء عند بنسالم حميش أم عند بهاء الدين الطود.

الهوامش:

1 - أحمد اليبوري، من خلال، بشير القمري: بلاغة الاستحالة «بيضة الديك» بين استحداث الشكل ومنطق البتر السردي، مجلة فصول، ملف الأدب والإيديولوجيا، الجزء الثاني، المجلد الخامس، العدد الرابع، يونيو-غشت-شتنبر1985، ص247.

2 - نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت2004، ص39.

3 - في دراسة حديثة للناقد المغربي عبد الرحيم العلام نجد تحليلا دقيقا وعميقا للتحولات التي شهدتها الرواية المغربية منذ التسعينيات من القرن الماضي،

وفي هذه الدراسة يقارن الناقد منجز الرواية المغربية المعاصرة بما حققته التجربة الروائية التسعينية في مصر من تطوير في جمالية الرواية وارتقاء بموضوعاتها وقضاياها وعلاقتها بمتخيل المجتمع. لذلك فهذا التحليل يؤكد الفكرة التي تنطلق منها دراستنا والمرتكزة أساسا على اعتبار الرواية المغربية المعاصرة أحد أهم أشكال الخطاب الثقافي السائد في المجتمع، والراصد للديناميات الحادثة فيه.

للاطلاع على دراسة الأستاذ عبد الرحيم العلام: أصوات روائية مغربية جديدة في الألفية الثالثة بحث في الخصائص، يرجى العودة إلى مجلة آفاق، أسئلة الرواية المغربية دراسات وشهادات، العدد 80-79، اتحاد كتاب المغرب، دجنبر 2010، ص36.

4 - محمد الدغمومي: شجرة المزاح، رواية، دار الأمان، الرباط 2003، ص: 167.

5 - كريستوفر بتلر: التفسير، التفكيك، والأيديولوجية، ترجمة وتقديم: نهاد صليحة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، أبريل / مايو / يونيو 1985، ص: 84.

6 - ميلان كونديرا : فن الرواية ، ترجمة: بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2001، ص: 117.

7 - توماس بافيل: أفكار حول تاريخ الرواية، ترجمة: محمد برادة، مجلة فصول، العدد 64 ، صيف 2004 ، ص: 85.

8 - هذه الملاحظة لا تخص الأسماء المكرسة وحسب، بل نجدها تشكل هاجسا حتى بالنسبة للكتاب والكاتبات الذين يصدرون عن حساسية كتابية متجددة ومرتبطة بسياق ثقافي وإيديولوجي مغاير يتخذون منه منطلقا لاشتغال التخييل ولمساءلة الذات والكتابة. يمكننا هنا الإشارة إلى نصين صدرا سنة 2009 هما: «أبو حيان التوحيدي» في طنجة لبهاء الدين الطود و«مخالب المتعة» لفاتحة مرشيد لنتبين ملامح لتلك المغامرة الثقافية والجمالية التي تنخرط فيها الرواية المغربية في تاريخها الراهن.

9 -عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النحال، مراجعة محمد برادة، دار الفنيك، الدار البيضاء1996، ص16.

10 - عبد اللطيف محفوظ: بناء الدلالة الأيقونية في رواية حشيش، مجلة الثقافة المغربية، الملف: الرواية المغربية الآن: قراءات في رواية مطلع الألفية الثالثة، العدد24/25، سبتمبر 2003، ص108.

11- Dominique Rabatté, la littérature de l'épuisement, éditions minuit, paris, 1989.

12 - يوسف فاضل: قصة حديقة الحيوان، رواية، منشورات الفنك، الدار البيضاء2008، ص3.

13 - Kate Hamburger, Logique des genre littéraires, Traduit de l'allemand par pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette, collection Poétique, éditions du seuil, Paris1986, page71.

14- Todorov ; Les morales de l'histoire, éditions Grasset, paris 1991, page 130. - 14

الكتابة والمغامرة في القصة القصيرة بالمغرب

حسن المودن

1 - ترمي هذه المقالة إلى تأسيس افتراض عن جنس القصة القصيرة بالمغرب، مضمونه أن القصة القصيرة لم تعد منشغلة بالحكاية فحسب، بل تحول انشغالها إلى سؤال الكتابة أيضا. ذلك أن مهمة القصة لم تعد منحصرة في حكاية تجربة أو مغامرة، بل صارت هي نفسها، باعتبارها كتابة، تركب المغامرة، وتراكم التجارب.

وهكذا، لم يعد الشكل القصصي مجرد وعاء لمضمون ما، بل عاد الشكل نفسه مركز العناية والاشتغال، فتفجرت إمكاناته وطاقاته، ولم تعد مهمته منحصرة في إبلاغ محتوى محدد أو معنى مسبق، ولم يعد مجرد ناسخ يوهم بنقل الواقع وقول الحقيقة.

منذ أواخر العقد السادس من القرن الماضي، بدأت تظهر نصوص قصصية تسعى إلى استحضار ما كان مغيّبا في النموذج "الواقعي" التقليدي، وذلك بالانفتاح على عوالم أخرى، نفسية داخلية لامرئية، هي جزء لا يتجزأ من الواقع الاجتماعي الخارجي المرئي الذي حبست فيه القصة لعقود، وبالتحرر من إسار المبنى القصصي التقليدي، من خلال منطق سردي جديد أساسه التفكك والتشذير، وبالعمل على إلباس البنية السردية

ظلال الرؤيا الشعرية، بحيث يستحيل أحيانا القبض على المعنى النهائي، وخاصة في نماذج تستثمر إمكانات اللغة الشعرية وأشكال الحلم والاستيهام والفانطاستيك، وتحول النص إلى جسد استعاري رمزي يصعب معه الفصل بين الشكل والمضمون، وتضع القارئ أمام كتابة موجهة بسخرية خفية وبغرابة كاسحة تسير بطيئا نحو اللاحكاية واللامعنى.

وبعبارة شاملة، نفترض أن القصة القصيرة، المكتوبة باللغة العربية، قد حققت من التراكمات والتحولات النوعية ما يستدعي المزيد من البحث أو الدرس، خاصة وأن هذا الجنس الأدبي لم ينل بعد ما يستحق من العناية، وبالأساس على مستوى النقد التطبيقي الذي يشتغل على النصوص، ويستكشف تحولاتها وخصائصها وملامحها الجديدة، ويستشرف الآفاق المغايرة التي تنفتح عليها.

2 ـ القصة القصيرة جنس أدبي لم يعرف حضورا لافتا في الأدب المغربي إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، وخاصة في أواخره وبدايات الألفية الجديدة، وبشكل قد لا يخلو من مفارقة، نجد عمره قصيرا، ولكنه حرق الكثير من المراحل في مدة زمنية قياسية. ويمكن أن نجازف فنقدم محاولة تأريخية تصنيفية تفترض أن هذا الجنس الأدبي قد عرف ثلاث محطات مركزية :

أ ـ محطة التأسيس : وفي هذه المحطة، كانت النزعة الوطنية أهمّ ما يميّز الكتابة القصصية.

ب ـ محطة التأصيل : وفي هذه المحطة، كانت النزعة الواقعية الاجتماعية خاصية مركزية في الكتابة القصصية.

ج ـ محطة التجريب: وفي هذه المحطة، صارت النزعة التجريبية الشكلانية الأكثر هيمنة على الكتابة القصصية.

وهذا التصنيف قد لا يخلو من عيوب، وقد لا يمنع من طرح الأسئلة والإشكالات. نقترح الإشارة إلى البعض منها. أولا، بداية القصة القصيرة بالمغرب مشكلة حولها خلاف: هناك من النقاد من يقول إن القصة قد ظهرت بالمغرب في العقد الأول من القرن العشرين، وهناك من يذهب إلى أن بدايتها كانت أواخر العقد الثاني وبداية الثالث، وبعضهم يرى انطلاقتها في العقد الرابع والخامس، وآخرون يحددون بدايتها الحقيقية في العقد السادس. وفي جميع الأحوال، فمن بداية القرن الماضي إلى أواخر العقد الخامس كان المغاربة بصدد تأسيس جنس أدبي تبعا لقواعده المعروفة غربا أو شرقا، في القصة الموباسانية أوفي القصة التيمورية. وكان المغرب في هذه الفترة من التاريخ خاضعا للاحتلال الفرنسي، وهذا ما طبع القصة في هذه المحطة بالطابع الوطني. وانطلاقا من العقد السادس ـ وقبله بسنوات قليلة ـ حصل المغرب على استقلاله وبدأ يعرف تحولات جديدة، وانفتح المغاربة على تجارب قصصية مختلفة في الشرق كما في الغرب، وهذا ما كان له أثره على الأدب عامة والقصصي خاصة.

لابد أن نسجل أن الفضل يعود إلى كتّاب المحطة الأولى، من أمثال عبد المجيد بنجلون وعبد الله إبراهيم وأحمد بناني وعبد الرحمان الفاسي، في تأسيس جنس أدبيّ جديد، وتطويعه ووضعه في خدمة القضية الوطنية الأولى: المطالبة بالاستقلال. ومن هنا، فان أهمّ ما يميز مرحلة الاستعمار هو هيمنة الاهتمام بالمضمون القصصي، إذ كان الشكل القصصي

يعتبر مجرد وعاء لمضمون لابد من إبلاغه إلى القارئ بأسهل الطرق الفنية. فالأدب في هذه المحطة يتمّ النظر إليه على أنه صاحب رسالة هدفها الأساس إبلاغ قيم وطنية.

وهذا الاهتمام بالمضمون القصصي سيبقى مهيمنا حتى بعد استقلال المغرب، أي في القصص الواقعية الاجتماعية. فإن الأدب سيبقى وسيلة من وسائل الصراع السياسي والاجتماعي والثقافي. فالمغرب انتقل من الصراع مع الآخر إلى صراع داخلي بين الطبقة الحاكمة والطبقة السياسية والثقافية. وفي إطار فلسفة الالتزام التي أطرت الحركة الثقافية والأدبية بالمغرب في بدايات الاستقلال، فان الأدب، وخاصة منه الأدب الواقعي الاجتماعي، كان منخرطا في الصراعات السياسية والاجتماعية، ملتزما بالدفاع عن حقوق المستضعفين وانتقاد ظواهر الفساد والتخلف. وكان النظر إلى الأدب على أنه صاحب رسالة يخضع لمعايير الالتزام ونقل الواقع وقول الحقيقة ووصف مشكلات المجتمع وبلورة الوعي الجماعي وشحذه. ومع ذلك، فالقصص الواقعية الاجتماعية التي ظهرت بعد الاستقلال، وان كان التركيز فيها واقعا على مضمون القصة ورسالتها، فإنها قد أحدثت تحولات مسّت الجنس نفسه، ودفعت إلى تطوير الشكل القصصي.

ولهذا يبدو اليوم من الضروري أن نتساءل: متى بدأ الاهتمام بالشكل الفني؟ ومتى وقع التحول من كتابة تجربة أو مغامرة ما إلى تجريب الكتابة واعتبار الكتابة نفسها مغامرة؟ ألم ينطلق البحث عن آفاق مغايرة للكتابة من داخل الأدب الواقعي الاجتماعي نفسه؟

وإذا كانت بداية القصة القصيرة بالمغرب مشكلة كما تقدّم، فان بداية ما يسمى اليوم تجريبا قصصيا مشكلة أخرى. فإذا أخذنا بعين الاعتبار كتّابا زلزلوا المفاهيم والتصورات السائدة عن الكتابة القصصية،من مثل أمين الخمليشي، فان التجريب القصصي قد انطلق منذ بدأ هذا الكاتب الكتابة والنشر أواخر الستينات من القرن الماضي، مع أن نصوصه لم تصبح لافتة للانتباه إلا أواسط الثمانينات، ولم تنشر في كتاب إلا سنة 1990. كما أننا نجد محمد برادة يقول إن بداية الستينات كانت لحظة انطلاق تجارب جديدة، لأن الجامعة المغربية شرعت في الانفتاح على نصوص جديدة من الشرق ومن الغرب، و "لأن الأشكال الكلاسيكية أصبحت قاصرة، ولأن التحولات الاجتماعية والسياسية تستلزم لغة وأشكالا جديدة". ووضح الكاتب وهو أحد الفاعلين في هذا التحول أن الأمر في هذه البداية لم يكن يخلو "من خلط بين ضرورة توافر قواعد تسند الأشكال، وبين ربط التجديد بالنزوع إلى "تحطيم القواعد جميعها" .

ويمكن القول إن الاهتمام بالشكل الفنّي قد انطلق منذ أصبحت القصة الواقعية "قادرة على أن تلين وتنبسط بين أنواع الحبكات وطرز الرؤى والتخيلات وأنماط التوضيعات التكنيكية والمعمارية لبناء فضاء القصّ". فمنذ العقد السادس والسابع على الأخصّ، بدأت تظهر بذور كتابة قصصية جديدة تدعو إلى توسيع النموذج الواقعي السائد، والبحث في واقع آخر غير الواقع الجمعي الخارجي الحضوري، والالتفات إلى الواقع الفردي الداخلي اللامرئي، وتحرير الكتابة من سلطان الوعي وتفجير خزّان اللاوعي. هكذا نقرأ في إحدى قصص سلخ الجلد (1979) للكاتب محمد برادة: "أريد أن أكتب أشياء... حضورها يجسد الغياب... أكتب عن "تجربة". لكن بودي لو أستطيع أن أكتب عن الهواجس والمعلومات والهذيان وأحلام

اليقظة وسيناريوليالي السهاد... من يستطيع أن يلتقط هذه الكتابة الشفوية البصرية اللاواعية المستمرة كوجع لا يهدأ".

لقد كان هذا الانتقال إلى كتابة الذات والداخل واللامرئي خطوة هامة نحو التجريب وتوليد الأشكال، وعرفت هذه الخطوة انطلاقتها مع بعض الأعمال المبكرة لبعض الكتّاب الرواد من أمثال محمد برادة وإدريس الخوري، واتضحت معالمها مع كتّاب من أمثال مصطفى المسناوي وأحمد بوزفور وأحمد المديني ومحمد عز الدين التازي وغيرهم ممن ظهرت أعمالهم أكثر مشاكسة للشكل الفنّي، باستثمارها الحلميّ والغرائبيّ والعجائبيّ والاستيهامي، وإلباس البنية السردية ظلال الرؤيا الشعرية. ووصلت هذه الخطوة حدودها القصوى مع أعمال لاحقة تبنّت التجريب، وسعت إلى بناء مفاهيم جديدة للكتابة القصصية، كما في الكثير من القصص التي تنامت وتكاثرت وتنوعت، وخاصة أواخر القرن الماضي وبداية القرن الجديد. والملاحظ أن استعمال عبارات: تجريب، تجريبي قد صار منتشرا بشكل واسع في السنوات الأخيرة من قبل النقاد والمبدعين، إلا أنه غالبا ما لا نفكّر أو نرغب في تحديد المقصود بهذه العبارات، كأن المعنى الذي تؤديه العبارة معروف وطبيعي، ولا يشكّل معضلة خليقة بأن تؤدي إلى دراسة مستقلة وجدّية. وهكذا نستعمل كلمة " تجريب" دون أن نشعر بأدنى حاجة إلى تعريف الكلمة السحرية، ودون أن ندرك أهمية هذا التحديد في مجال الكتابة: ما الذي يجعلنا نصف بعض النصوص بأنها نصوص تجريبية؟

يتقدّم التجريب على أنه ضدّ التقليد، فالنص الجديد لا يريد أن يقلّد نصا سابقا، ولا أن يكون مجرّد نسخة لنصّ آخر، ويرغب في التحرر من تقاليد القول القصصي، والبحث عن أدوات وطرائق جديدة للتخييل والكتابة، والانفتاح على تقنيات وأجناس وفنون أخرى، قديمة ومعاصرة، دون أن يكون الانشغال بالضرورة بكتابة مغامرة ما، بل إن الأساس هو أن تتحول الكتابة نفسها إلى مغامرة. فالتجريب انشغال بالكتابة نفسها، وورش مفتوح للبحث عن عناصر نظام جديد للكتابة،ومساءلة متواصلة لأنظمة التخييل التقليدية. وإذا اعتبرنا أن كل نصّ حاول الخروج عن المعايير التقليدية للكتابة القصصية نصّا تجريبيا، فان كل النصوص التي تختبر إمكانات جديدة في القول القصصي تعتبر تجريبية. وهنا لا فرق بين نصّ ظهر في بداية الألفية الثالثة ونصّ ظهر في بداية السبعينات من القرن الماضي. فالعمل التجريبي هو الذي يمارس بحثا عن أشكال مغايرة للكتابة القصصية.

وإذا اعتبرنا التجريب تحولا جذريا في مفهوم الكتابة، يتحقق مع نصوص تريد أن تحدث "قطيعة" مع أشكال القصّ التقليدية، وهي لا تؤمن بالمهادنة، وتعتبر التجريب ورشا مفتوحا للاختبار المتواصل وعدم الاستقرار والحفر الدائم في أسرار الكتابة، فان التجريب، بهذا المعنى، لم تعرفه القصة القصيرة بالمغرب إلا منذ التسعينات من القرن الماضي، مع إمكانية وجود أعمال أو نصوص قصصية في العقود السابقة سباقة إلى تدشين التجريب بهذا المعنى.

هكذا ظهرت نصوص قصصية تتميّز بنزعتها التجريبية، وتريد أن تنتمي إلى التيارات الجديدة في الكتابة السردية. وهي تيارات بدأت تتشكل في القرن الماضي، وخاصة في نصفه الأخير، في بلاد مختلفة: في أوربا وأمريكا الجنوبية والشمالية والعالم العربي. فعلى المستوى العالمي، تحقق من التراكم الكمّي والنوعي في حقل الكتابة السردية ما دفع المبدعين إلى الاقتناع بأن التخييل الصالح في

الوقت الراهن هو الذي يحاول تفجير إمكانات التخييل إلى أبعد الحدود. وهو الذي يحاول أن يتحدّى التقليد. ويخلخل العقلانية المتضخمة التي تتحكّم في التقاليد الأدبية. ويكشف الجانب اللاعقلاني واللعبي في الإنسان وحياته وعالمه. بالنسبة إلى التجريبيين. وفي كلّ أرجاء العالم. لم يعد العالم موضوعا هنا من أجل فهمه أو تفسيره. بل هو هنا من أجل أن نجعل منه تجربة. بالمعنى الذي يجعل من الكتابة لا كتابة تجربة ما. بل يجعل منها تجربة في الكتابة. أي أن الكتابة تتحول هي نفسها إلى مغامرة.

لم تعد القصة القصيرة هي ذلك المحكي القصير السريع الذي يتمركز حول حدث رئيس فريد. ويقود إلى نهاية تكون أحيانا غير منتظرة. فهي قد تحولت مع نصوص التجريبيين إلى شيء صعب ولانمطي. غامض وحيوي. مثير ومقلق. وتحولت في الغالب إلى شيء غير قابل للقراءة. فالتجريبيون يمارسون نوعا من الأبحاث السردية. ولهذا نجدهم يستعملون من التقنيات ما يجعل القارئ يشعر بالدوار والدوخة. فالحكايات البسيطة المحكية من قبل سارد واحد مسيطر أصبحت قليلة. والعناية الشكلانية بالسرد والتخييل والكتابة تزداد يوما بعد يوم. ولم يعد الأمر يتعلق ب " تمثيل العالم " أو" التعبير عن الأنا". بل تحول الأمر إلى نوع من البحث عن شيء غير معروف من خلال إبداع عالم لم يسبق قوله: " عالم لا يوجد إلا داخل الكلمة" حسب عبارة وليم جاس William Gass. وبعبارة أخرى. فمع التجريبيين. لم يعد الأمر يتعلق بإعادة إنتاج الحياة. بل باكتشاف يتمّ عبر اللغة. وبتخييل فائض مفرط لا يسعى إلى محاكاة الواقع. بل إلى عرض الجانب التخييلي للواقع. وهذا ما يسميه رايموند فيدرمان Raymond Federman : "الواقع التخييلي الحقيقي".

ومجمل القول إن القصة صارت. مع النصوص التجريبية. تبدو كأنها جنس أدبي غير قابل للإدراك. فهي تتحول يوما بعد يوم إلى جنس ملتبس ومنقسم ومتردد وهجين ومتعدد الأشكال. وقد لا تكون هذه خاصية سلبية. لأنه في الإبداع من الضروري الانحياز إلى ذكاء الإنسان وخياله. والتخلّص من الفكرة التي تعتبر الأجناس الأدبية جواهر خالصة. وتتصور أن للجنس الأدبي تعريفا مطلقا وهوية ثابتة. ومع ذلك. قد لا تخلو هذه الخاصية الضرورية من سلبيات. على الأقل في سياق الأدب المغربي المعاصر.

ذلك أن الملاحظ أن الأدب القصصي قد استطاع في المحطتين. الأولى والثانية. أن يؤسس له حضورا وأن يعرف. وخاصة مع القصص الواقعية الاجتماعية. انتشارا واسعا نسبيا بين مختلف طبقات القراء. ولم تنجح القصص التجريبية. إلا قليلا. في توسيع هذا الحضور والانتشار. وفقد الأدب القصصي قراءه المتعددين. واكتفى بفئة خاصة من القراء تزداد تقلّصا. وقد لا يخلو الأمر من مفارقة. فعدد كتّاب القصة يزداد يوما بعد يوم وبشكل لافت. بينما نجد عدد القرّاء في تناقص متواصل. ويمكن أن نصف هذه المحطة وصفا مفارقا فنقول إنها محطة الاستقلال والانغلاق. فمع التجريب. بدأت المطالبة باستقلال الأدب عن الخطابات الإيديولوجية القاهرة والخطابات الأدبية والنقدية الضيقة التي حكمت المحطتين السابقتين. وانطلقت العناية بالأدب باعتباره أدبا أولا. والمطالبة بالنظر إليه باعتباره غاية لا وسيلة في الصراعات الاجتماعية والإيديولوجية.

والأمر المفارق أن هذه النزعة الاستقلالية قد سمحت بانطلاق الإبداع والبحث المتواصل عن جماليات جديدة واقتصاديات مغايرة في

الكتابة والقول، لكنها بالمقابل أدت إلى انفصال الأدب عن المجتمع، وانغلاق الكتابة على ذاتها، بالشكل الذي يجعلها تبدو كأنها شيء غير نافع ولا صالح. فقد ضحّت الكتابة القصصية بوظيفتها التداولية النفعية لصالح وظيفتها الشعرية الجمالية الخالصة، ولم تكن هذه التضحية بعيدة عن تأثير النظريات البنيوية والشكلانية، لكنها ليست منفصلة عن المناخ النفسي العام الذي هيمن على المغرب، وخاصة بعد خيبة الأمل وخمود الفورة الحماسية التي سادت السنوات الأولى من الاستقلال، وانكسار خطابات كانت رافعة إيديولوجية التقدم والتغيير. ولأن الأدب لم يعد يقرأه في مجتمعنا غير كتّابه وعدد قليل من القرّاء والنقّاد، فقد حان الوقت لإعادة مساءلة استقلالية الأدب وانغلاقيته، والتفكير في السبل التي تسمح للأدب بأن يؤدي وظيفته الشعرية دون أن يضحّي بوظيفته التداولية.

وينبغي أن نسجل أن القصة القصيرة بالمغرب قد نجحت إلى حد كبير، خلال السنوات الأخيرة، في كسر أسوار الانغلاق وابتكار أسباب الانفتاح على المجتمع، والدليل على ذلك تزايد الاهتمام النقدي بهذا الجنس الأدبي، وتكاثر الجمعيات والمنظمات ومجموعات البحث وتكاثف جهودها من أجل التعريف بالتجارب الجديدة، والعمل على إبراز التراكم النوعي الذي حققته القصة القصيرة بالمغرب.

وإجمالا، يبدو اليوم من الضروري أن نعيد قراءة تاريخ القصة القصيرة بالمغرب، وأن نتأمّل أفضال النزعة الاستقلالية والنزعة الجمالية التي ميّزت النصوص التجريبية، دون أن ننسى استحضار علاقة هذا الجنس الأدبي بمرجعه، ووظائفه التداولية والنفسية والسوسيو ثقافية.

3 ـ ولا يمكن أن نتحدث عن الكتابة والمغامرة في القصة القصيرة بالمغرب من دون أن نسجل الحضور اللافت للصوت القصصي النسائي في العقود الأخيرة والتراكم الكمي والنوعي الذي نجحت الكاتبات المغربيات في تحقيقه. والحديث عن الكتابة القصصية النسائية لا تحكمه، في افتراضي، نزعة تمييزية بين المرأة والرجل، قدر ما يرمي إلى البحث عن الإضافة التي يمكن أن يعرفها جنس القصة بفضل نصوص الكاتبات، فلذلك أتوقف قليلا عند مسألة الكتابة النسائية، وهي مسألة تتباين بخصوصها المواقف :

* هناك من يرفض استعمال كل مصطلح يستند إلى تصنيف جنسي، لأن ذلك يبطّن إيديولوجية ذكورية تمييزية ينبغي أن يبقى الأدب بعيدا عنها. ويبدو كأن هذا الموقف لا يأخذ بعين الاعتبار أن الأدب في مجتمع ذكوري، من مثل مجتمعاتنا، لا يمكن أن يكون إلا من صنع الرجل، فهو، لا المرأة، في مثل هذا المجتمع، من يصنع الرموز واللغات، وأن تقتحم المرأة مجالا كان خاصا بالرجال، فذلك مؤشر على تحول ما لابد أن يكون له تأثير على الكتابة والأدب.

* وهناك من يعتبر كل كتابة صادرة عن امرأة أو كل كتابة تتناول قضية المرأة كتابة نسائية. وما يؤخذ على هذا الموقف أنه واسع وغير دقيق، إذ يمكن التساؤل: إلى أيّ حدّ يمكن أن نعتبر كل ما تنتجه المرأة كتابة نسائية؟ والى أيّ حدّ يمكن اعتبار كتابة امرأة تكتب من خلال لغات الرجل ورموزه كتابة نسائية؟ وهل الكتابة النسائية مسألة مضمون أم مسألة لغة وشكل؟

* نفترض أن النقاش الذي قد يفيدنا في مقاربة إشكالية الكتابة هو الذي يبتعد عن كل نزعة أحادية اقصائية، ويقترب ما أمكن من فكر التعددية والاختلاف، معتبرا أن من

حقّ المرأة أن تقول حقيقة ما تريد أن تعنيه، وأن تحكي هويتها وتجربتها التي تختلف جسديا وثقافيا ونفسيا ولغويا عن هوية الرجل وتجربته، وأن تسمع صوتها المقموع والمكبوت والمستلب داخل لغة ليست لغتها، وأن تسرد واقعها وشعورها، وتنسج رؤيتها للعالم، في أشكال لغوية وجمالية تتلاءم مع جسدها وروحها، مع لغتها وثقافتها. وهذا ليس مستحيلا، ذلك لأن اللغة الإنسانية أغنى مما نعتقد، إذ يمكنها أن تقول الرجال والنساء بشكل مختلف.

وإذا كان استيحاء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسه المخبوءة عملا جديدا ساهم في اكتشاف لغة للجسد مغايرة للغة الإسقاطات والاستيهامات الذكورية، فان هذا العمل، في افتراضي، ليس إلا أحد ملامح الكتابة النسائية لا الملامح كلها. وأفترض أن في نصوص الكاتبات بالمغرب(لطيفة باقا، ربيعة ريحان، زهرة زيراوي، لطيفة لبصير، رجاء الطالبي، وفاء مليح ...) ما يسير في اتجاه الانفتاح لا على الجسد فحسب، بل وعلى العوالم الداخلية النفسية الحميمية التي تتصل به، وفي اتجاه لغة باطنية متعلقة بروح مختلفة، لغة تبدو كأنها تقع خارج المعايير والحدود الأجناسية الأدبية السائدة، وخارج البنيات الثقافية الذهنية السائدة.

■ ■ ■

تشييد نظرية شعرية موسعة بمنهاجية سيميائية مركبة.

محمد الداهي

يعتبر كتاب **مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة-الموسيقى-الحركة)** امتدادا للمشروع النقدي الذي مافتئ الباحث الناقد محمد مفتاح يشيده سافا من فوق ساف سعيا إلى بلورة تصورات متقدمة وتنظيرات دقيقة لمقاربة الخطاب الأدبي بصفة عامة والخطاب الشعري على وجه الخصوص، واقتراح إطار فلسفي ونظري ومنهاجي أعم وأشمل يخص "الشعرية الموسعة" التي تنهض على الثالوث (اللغة-الموسيقى-الحركة) باعتباره جذرا تتفرع عنه جذوع وأغصان وأفنان.

ومما يبين أن محمد مفتاح حريص على ملاءمة مشروعه وتجدده وتطوره، علاوة على دعمه بالتقاطعات والتواشجات النسقية، إقدامه، بجرأة الباحث المتواضع، على تدارك ما تخلله من أوجه التقصير، وعلى تعزيز مكامن قوته حتى يحقق مشروعه الأهداف المرجوة ويؤدي رسالته العلمية على الوجه الأمثل، وعلى بلورة آلة صورية قادرة على تحليل النص الشعري في شموليته، وسياقه التداولي، وعلاقته بالفنون الأخرى.

1- الاعتبارات :

لما استقرأ الباحث محمد مفتاح جهوده العلمية منذ كتاب " **في سيمياء الشعر**

القديم" إلى صدور "**رؤيا التماثل**" لاحظ أن القصور يعتري أساسا الفصول المتعلقة بالشعر، وهو يتجلى في قلة الإيغال في دراسة الإيقاع الشعري، وعدم الانكباب على الإلقاء والإنشاد (طاقة الحركة)، والعناية بالشعر التقليدي دون غيره من القوالب الشعرية الثرة والمتنوعة.

لقد سعى محمد مفتاح في كتابه الأخير إلى تدارك هذا القصور مستثمرا المكتسبات المعرفية والمنهاجية المضمنة في كتبه السابقة، ومتسلحا بأنواع من الآليات الاستدلالية (على نحو الاستقراء والاستنباط والفرض الاستكشافي والمقايسة والتمثيل)، ومتوخيا توسيع النظرة إلى الشعر بطريقة نسقية وشمولية للإحاطة بمختلف مكوناته وعلائقه ووظائفه. ومن بين الاعتبارات التي تحكمت في إقامة تصور موسع لتلقي الشعر وتحليله نذكر ما يلي:

- البحث عن المبادئ الإبداعية والأوليات التأويلية في إطار ما يقدمه العلم المعرفي المعاصر من أدوات علمية.

- إعادة الحياة للقول الشعري بدراسة الحركات التوليدية، والإشارات المعبرة، وبالتنبيه إلى النغمات المطربة، والتنغيمات الآسرة في فضاء وزمان معينين.

- توظيف المبادئ المشتركة بين الشعر وغيره من الفنون والعلوم.

- الكشف عن سر الصناعة الشعرية بالانفتاح على نتائج العلوم الدقيقة مثل علم الأعصاب والتشريح ووظائف الأعصاب وعلم النفس وفلسفة الذهن والرياضيات والفلسفة (الإرث الفيثاغوري والتاريخانية).

- الإحاطة بكل التفاعلات الدماغية والذهنية والمحيطية التي تؤدي إلى الحركة والعمل باعتبارهما لبنتين أساسيتين لبقاء الكون وحياة الإنسان. وهذا ما «يجعل الشاعر يتحرك وهو يكتب، ويهتز وهو ينشد، ويتحمس وهو يرى الاستجابة المشجعة؛ حركات الشاعر تكون لحنا تحكمه قواعد شبيهة بقواعد الموسيقى كدرجة الحركة، ومدتها، وحدتها، وتركيبها، ودلالتها، ورمزها»(1).

2- المبادئ :

قدم محمد مفتاح، برهانا على أقواله، معلومات دقيقة عن النسق السمعي والحركي والبصري والذكري اعتمادا على مراجع علمية دقيقة وغنية بغية الاستفادة من فرضياتها ونتائجها في تحليل الخطاب الشعري،وتشييد تأويل على أسس نظرية وعلمية راسخة. وما يهمنا من استجلاء المبادئ المعرفية والحركية والتوليفية، دون التوغل في تفاصيلها ودقائقها ، هو استخلاص الخلفيات التي تحكمت فيها:

أ-الاستفادة من العلوم :

إذا كان العلماء يبحثون في مكونات الظاهرة قصد ضبط مكوناتها وصفاتها ووظائفها، فإن محلل الخطاب يمتح من مناهجهم وتحليلاتهم ما يسعفه في عمله ومسعاه. وفي هذا الصدد قدم محمد مفتاح بعض التنظيرات القوية التي يمكن أن تُنزّل في ميدان تحليل الخطاب، وتدعم إمكانات التوازي والتناظر بين الظاهرتين العلمية والأدبية، وإمكانات قياس النص على الدماغ ومكوناته أو قياس الدماغ ومكوناته على النص:

أولى هذه التنظيرات ثلاثية دافيد ماز التي تتكون من مستويات متداخلة ومتدرجة (المستوى الطبيعي، ثم المستوى الإدراكي، ثم المستوى اللوغاريثمي) تقضي بتحليل المحسوسات إلى معانيها التي توجد في معاجم

اللغة الطبيعية، وتحليل محتويات الرسالة والتمثلات الذهنية، وتبني منطق الدرجات والاتصالية في مقابل الثنائية الصارمة والانفصالية.

وثانيها مقترح الفرضية الجزوئية (نظرية ج.أ. فودور) التي تنطلق من افتراض تكون الدماغ من منطقتين مستقلتين عن بعضهما البعض. وتخلى صاحب هذه الفرضية عنها أو كاد بسبب تعرضها لنقد شديد. ونتيجة الإقرار بفرضية الاتصال. وهو ما يتبناه محلل الخطاب لتعليل العلاقة الوطيدة والقوية بين الموسيقى (تقع في الفص الأيمن) واللغة (تتموضع في الفص الأيسر).

وثالثتها مسألة التنبؤ التي تعتبر عملية تأويلية مفيدة لملء فرجات النص وإعمال الخلفيات المعرفية. ويجد محلل الخطاب نفسه ملزما على توظيف الذاكرة لبناء أطر أو مدونات أو نماذج ذهنية لفهم النص وملء فراغاته.

ورابعتها مسألة السياق التي تقتضي وضع الشعر في سياق الجنس الشعري ونوعه وشكله عبر العصور والأحقاب والأمكنة والفضاء.

ب-تضافر العلوم والبحوث الأدبية:

توجد مبادئ مشتركة بين الشيء الفيزيائي والجسم البشري والنص الأدبي. وتصح المقايسة بين هذا الثالوث لاشتراكه في بعض العناصر المعروفة أو المفترضة. وبما أن علمي الفيزياء والإحياء متقدمان فهما يعتبران علمين أعليين يقاس عليهما النص الأدبي مع مراعاة خصوصيته. ومن تجليات هذه المقايسة أن النص الأدبي يعد خلية تشتغل وفق قوانين التكرار والتكثيف والتمديد والاستشراف. وتتشظى على مستوى الأحداث والشخصيات والزمن والفضاء والجنس الأدبي.

ج-أهمية المحيط:

يتوفر جميع البشر على نفس الملكات الحسية والإدراكية والمعرفية. فما سبب الفوارق بينهم أكانت قوية أم طفيفة؟ يحتكم محمد مفتاح إلى المحيط الخارجي لما له من دور في تشجيع الملكات الفطرية أو كبتها. إذا كان ثريا وتفاعل أهله معه إيجابا تقدم المجتمع وازدهر؛ وإن كان مضعضعا وتفاعلت الساكنة سلبا معه تقهقر وارتد إلى الدرك الأسفل. ومن ثمة تكمن قيمة عمل الأشخاص وحركيتهم ومسؤوليتهم للنهوض بأنفسهم والتأثير على محيطهم اعتمادا على ما يتوفرون عليه من طاقات وإمكانات يشترك البشر جميعهم فيها. إن اختلاف البيئات والمحيطات يسهم في تنوع التجليات اللغوية والحركية والإبداعية. كما أن واقعه لا يمكن أن يزحزح عن الاعتقاد بوجود مشتركات إنسانية. وفي هذا المنحى اقترح محمد مفتاح مبادئ طبيعية (الحركة) وبشرية(السمع والبصر والذاكرة) وتوليفية(التوليف والتنظيم) لفهم مقاصد الإنسان وأنشطته وتحركاته وقدراته للتفاعل مع محيطه والتأثير عليه بهدف وضع حلول للتحولات العنيفة والكوارث وضمان التعايش البشري في وئام ومحبة. ومن ثمة يتضح دور الثقافة (ومن ضمنها أساسا الموسيقى والشعر). مع مراعاة المتغير والثابت. والفطري والمكتسب. ومرونة الأنساق الإدراكية. في انسجام الكون وتنظيمه.وتنمية ملكات الأفراد وتحسين قدراتهم على الإبداع والابتكار. وتكوين الإنسان الكامل بطرق تهذيبية متكاملة (حسب لسان الدين بن الخطيب).

د- التناول الشمولي أو النسقي:

لا يمكن أن تفهم مكونات النص وعناصره إلا في علائق بعضها ببعض. وفي إطار شمولي

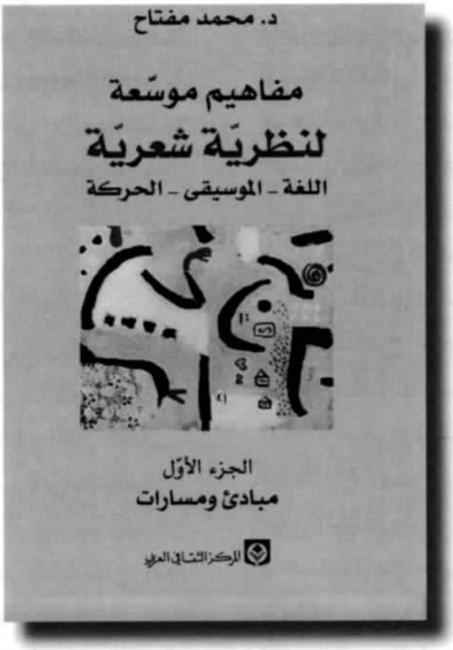
ونسقي يقتضي البدء من الكل إلى الجزء، أو من الجزء إلى الكل، ومن نسق الأنساق إلى أصغر نسق أو من أصغر نسق إلى نسق الأنساق.

هـ النظام والاتصال:

قد يتوهم الباحث أن النص متشظ ومتفرع إلى عناصر لا تربط بينها صلات معينة. في حين تتسم بتداخلها وانسجامها في بنيات متراصة. يعترف محمد مفتاح بوجود أشكال من الكوارث والفوضى والعماء لكنها مؤقتة وظرفية قبل أن تستقر على نظام متسق، وتنضبط لقانون عام يؤطرها ويعبد الطريق نحو مستقبل يرضي جميع الأطراف المتنازعة.

3- الإشكال :

أدلى محمد مفتاح بدلوه لإضاءة العلاقة بين اللغة والموسيقى والشعر اعتمادا على نظريات ومقاربات لها سندها التاريخي والعلمي. وقام، بالنظر إلى تطور العلم، باختزال سيرورة هذه العلاقة في حقبتين أساسيتين وهما الحقبة التقليدية(من العهود الغابرة إلى المنتصف الأول من القرن العشرين) ثم الحقبة المعاصرة. ولم يكن هم محمد مفتاح التأريخ لهذه العلاقة وإنما تناولها في ضوء علوم العصر بصفة خاصة، وإبراز مدى امتثالها لنظرية التشاكلات بين كل ما في الكون." وهي انتقلت إلى العالم الإسلامي فتلقاها بعض بالقبول التام، وبعض بالتعديل والتكييف؛ إلا أن ما قبله الجميع هو العلاقة بين الشعر والموسيقى؛ وخير ما يمثلها كتاب "**الأغاني**"، وكتاب "**كمال أدب الغناء**" حيث يجد القارئ تداخلا بين صناعتي الموسيقى والشعر؛ إذ يصوغ الشعراء قصائدهم على منوال القواعد الموسيقية، ويلحن الموسيقيون بحسب ما تقتضيه التقاليد الشعرية الراقية"(2).



وقد أسهمت هذه العلاقة بين الشعر والموسيقى في نهاية القرن التاسع عشر إلى إحداث تحول حاسم في الذائقة الموسيقية-الشعرية ،أفضى إلى انحسار القصيدة التقليدية وظهور قصيدة النثر والنثر الشعري المتحرر من قيود الوزن، وإلى الاعتماد على حاستي السمع والبصر حتى تكتسب القصيدة حيويتها من عملية الإنشاد والعزف، ويستثمر فضاؤها أشكالا متعددة مما كان له أثر في فن التشكيل.

وما يعاب على الحقبة التقليدية اعتماد الشعراء والموسيقيين على الحدس والتفلسف أكثر من استنادهم إلى العلم الخاص. ومما تميزت به الحقبة المعاصرة هو استناد العلوم المعرفية (طب التشريح/ وظائف الأعضاء والعلوم العصبية/ علم النفس والأصوات) إلى أسس علمية راسخة قوامها ما يوجد في الدماغ من باحة خاصة بالموسيقى في الجهة اليمنى وأخرى خاصة باللغة في الجهة اليسرى.

إن التحقيب المقترح غير مشيد على القطائع المطلقة إذ يوجد خيط رفيع يربط بينها " وهو البنية العميقة اللاواعية المتجذرة

في الدماغ/ الذهن البشري: وعناصرها التفكير بالمقابل، والتجزيء، والتدريج، والتنظيم، والتوليف"[3]. ومما استنتجه محمد مفتاح من التحقيب أن الشعر العربي، من أقدم العصور إلى العهد الحديث، ظل يدور في فلك التصورات القديمة والوسيطة. ولما جاءت الحقبة الحديثة انفتح، بدرجات متفاوتة، على المستجدات الشعرية / الموسيقية الحديثة و المعاصرة. وهذا ما حفز محمد مفتاح على استيحاء المعطيات والمفاهيم الملائمة من إبدالي التوافقية/ اللاتوافقية لتحليل عينات من الشعر العربي المعاصر.

4- النظريات الموسيقية :

استند محمد مفتاح إلى أربع نظريات تبين العلاقة الوثيقة بين اللغة والموسيقى، وتتدرج من العام إلى الخاص، ومن الكلي إلى الجزئي، وهي: النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية لراي جاكيندوف R.Jackendoff وفريد ليردال F.lendahl، ثم نظرية التعبير الإيقاعي، ثم النظرية الإيقاعية، ثم النظرية الموحدة. ومن غايات النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية، نذكر أساسا ما يلي :

-تخليص الموسيقى من التقسيمات والتشتت وكثرة المقامات، وإحلال البنية التجميعية التي تنهض على التوليف والتحليل في آن واحد." أي الانطلاق من النواة فالخلية فالمكرورة.. فإلى المقطوعة، أو من المقطوعة فإلى القسم.. فإلى النواة"[4].

-وجود نواة بمثابة المنطلق والمنتهى، والإقرار بمهيمنة هي ذروة التوتر الذي ينحل بالرجوع إلى الأساس (الاستقرار أو الاسترخاء).

-الاعتماد على علم النفس الخاص بدراسة الأشكال التي أثرت في كثير من النظريات المعاصرة (مثل النظرية البنيوية ونظرية الأنساق ونظريات الاستعارة والنظرية الموسيقية) التي ترفض التعامل مع الظواهر على نحو مفرق ومشتت، وتدرس "جواهر" هذه الظواهر لاستخلاص الصفات المشتركة (النظرية الظاهراتية).

- العناية بالتحويل باعتباره مكونا أساسيا لتوليد محدثات عديدة من نواة صغيرة. وما يهم مفتاح هو التحويل على مستوى البنيات السيميائية العميقة وعلى المستويات السطحية في النصوص الشعرية وفي القطع الموسيقية بصفة أساسية، وفي اللوحات التشكيلية للاستئناس والتمثيل.

- اللجوء إلى الاستنباط (الإستراتجية التنازلية) لتفادي تحكم معطيات التجربة في التحليل.

واستنتج محمد مفتاح من هذا الكتاب وجود علاقة وثيقة بين البنية الشعرية والبنية الموسيقية، إذ أن كلا منهما يتولد من نواة فخلية فمكرورة فموضوعة فمقطوعة فقصيدة وذلك على الرغم من اختلاف مكوناتهما وعناصرهما واستقلال بعضهما عن بعض. ويعد هذا الكتاب خطوة موفقة أولى في اتجاه إبراز ما يجمع بين الموسيقى والشعر، ولبنة اعتمد عليها باحثون آخرون للضرب على المنوال نفسه أو لتصحيح مكامن الخلل. وفيما يلي بعض الأسس التي استندت إليها النظريات الثلاث الأخرى لتأكيد العلاقة الوطيدة بين الشعر والموسيقى، وتعزيز ما دعت إليه النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية :

- العناية بالمكونات الإيقاعية الثلاثة : أولها الوزن الذي يعد بمثابة الاستجابة الإيقاعية لنبضات مطردة في وسيط حسي ومتجذرة في الانتظام البيولوجي للكائن، وثانيها التجميع بوصفه عملية تجزئ النص إلى مجموعات صغيرة متراتبة ومتساوية، وثالثها التمطيط

الذي يقر بتوفر كل جهة من جهات النص على ذروة الوصول/ الانطلاق البنيوي.

- مقايسة الإيقاع الشعري على الإيقاع الموسيقي اعتمادا على مفاهيم منتقاة من نظريات متنوعة ، ومن ضمنها نظرية الاختزال الإيقاعي، ونظرية التجميع الإيقاعي، والنظرية الإيقاعية. وهذا ما أسهم في سد بعض النقص الموجود في النقد الأدبي الذي أهمل الترابط الحاصل بين الإيقاعين الشعري والموسيقي.

- تأكيد جوهرية النواة الموسيقية التي تتولد منها اللغة. فهذه النواة تعد بمثابة عماد اللغة وقطب رحاها. وبمراعاة قواعدها يحصل تناسب الأصوات، وبإغفالها يحدث التنافر.

- وجود ملكة عميقة تتحكم في النسق الإدراكي الذي يبحث في مبدأي البساطة والمشابهة. يُعنى بالبساطة القدرة على اختزال المعقد إلى عناصر بسيطة يسهل استيعابتها. ويفيد مبدأ المشابهة ضم النظير والمماثل إلى صنويهما قصد حل مشكل الإبهام.

- بيان دور السياق الثقافي واللغوي في تطوير الموهبة الموسيقية والحس الثقافي المرهف.

- اقتراح قواعد التشكيل السليم للتجميع. ومن ضمنها المجاورة (يجب على عناصر المجموعة أن تكون متجاورة) والذروة (وجوب توفر المكونات الضعيفة على مكون واحد قوي) وسحرية العدد سبعة(توفر المجموعة على سبع مكونات) والجذر(إن النص مجموعة منبثقة من شيء ما(5).

- تأويل حركات الشاعر يحتاج إلى التعرف على هندسة الدماغ/ الذهن. وتلعب الحركة دورا أساسيا في إيضاح معنى القصيدة.

إن النظريات الموسيقية المعتمدة تجلي المبادئ الأربع التي تهم نشاط الكائن البشري، وأداءه في الحياة، وقدرته على التوليف والتنظيم والإبداع ، وتقدم تصورات متقدمة ومتكاملة لتعليل الترابط الوثيق بين الإيقاعين الشعري والموسيقي، وإمكانية الدمج بين القواعد الشعرية والموسيقية لضبط إيقاع السواد والبياض معا.

5- المنهاجية :

يعتمد محمد مفتاح، في معظم أعماله، على مناهج متعددة سعيا إلى الإكباب على الظاهرة الأدبية في تعقدها وشموليتها من جهة وتشابكها وتعالقها بظواهر مماثلة من جهة ثانية. وهو ما نهجه في هذا الكتاب متوخيا اقتراح نظرية شاملة وعامة لمقاربة الشعر بطريقة شعرية موسعة (الآلة الصورية) تهم الثالوث اللغة- الموسيقى- الحركة، وتقوم على مبادئ ماورائية (المعرفة والحركة والتوليف والانتظام)، وتعتمد على تصورات ونظريات ومناهج مستقاة من العلوم المعرفية، وتمتح موادها وعناصرها من المكتسبات المعرفية والشعرية العربية والغربية قديمها وحديثها.

وتستند هذه النظرية إلى المنهاجية السيميائية بدعوى أنها متجذرة في الطبيعة البشرية، ومتعالية على الزمان والمكان والأشخاص، وقادرة- بحكم استنادها إلى الأوليات المنطقية والرياضية-على استثمار مكاسب العلوم المعرفية (بما تحتوي عليه من علم الأعصاب وعلم تحصيل المعرفة واللسانيات وفلسفة الذهن وعلم النفس وعلم الاجتماع) وتدبيرها على الوجه الأحسن.

ومن بين الاعتبارات التي حفزت محمد مفتاح على إرساء النظرية الشعرية الموسعة على أسس سيميائية نذكر ما يلي :

1- أن توظف المبادئ المجردة المشتركة بين مجالات متعددة (العلوم الخالصة، والعلوم

الاجتماعية والإنسانية) لدراسة الشعر بفاعلية وشمولية ونسقية(النظرية الاتصالية) عوض الاقتصار على عناصر جزئية مفصولة عن بعضها البعض ومعزولة عن سياقاتها، أو مقاربتها بطريقة مختزلة وعشوائية.

2- أن يدرس الشعر ضمن الفنون الأخرى التي تتقاطع في بعض السمات المشتركة، وتتبادل التأثير فيما بينها(المسرح والسينما والنحت والرسم والتشكيل). وبما يجعل شعر التفعلة ظاهرة معقدة وعويصة، هو أنه -علاوة على انفتاحها على الثقافات الأخرى- يدمج فنونا متنوعة (ما اصطلح عليه محمد مفتاح بالتفان) في بنية متراصة ومفرغة. وهذا ما يقتضي استثمار المفاهيم الملائمة لمقاربة الفنون والمكونات المتداخلة والكشف عن المبادئ المشتركة بين اللغة والموسيقى واللغة بطريقة موحدة ومتصلة ونسقية.

3- أن يدرس الإنسان في تفاعله مع المحيط بالحواس الخمس والتذكر مع مراعاة ما يتوفر عليه من مؤهلات دماغية وذهنية لتنفيذ مشروعاته الشخصية والجماعية، وتحسين عمله وإتقان حركاته حتى يكون عنصرا فاعلا في المجتمع، ومسهما في تقدم مجتمعه وازدهاره.

اضطر محمد مفتاح إلى انتقاد مكامن الخلل والقصور في النظرية السيميائية البارسية حرصا على إنشاء نظرية سيميائية معاصرة ومركبة.

أ- النظرية السيميائية المعاصرة:

حاول السيميائيون تدارك نقائص نظرياتهم بإحداث تعديلات وتحويرات عليها لكنهم ظلوا أسارى منطلقاتهم الميتافريقية. وهذا ما حفز محمد مفتاح على اقتراح مفاهيم وجيهة لتعزيز النظرية السيميائية منهجا وأداء وهي كما يلي :

- الاتصال : إن كل شيء يشبه كل شيء بجهة من الجهات، ويختلف معه في جانب من الجوانب. وهذا ما يجعل الكون عبارة عن متصل يقطع إلى أجزاء متنافرة، ويجعل اللغة جماعا من العناصر المتشابهة والمختلفة.

- التدريج : كل شيء يمكن أن يدرج إلى مراتب. ويعد المنطق المتدرج لب الحياة وحافزا للتغلب على تعقدها.

- التحركية : انتبه السيميائيون إلى نواقص الدورية المبتذلة أو الحركية الخطية لكونها لا تعير اهتماما للتحولات المفاجئة التي يمكن أن تغير مسار الحركة جذريا. وهذا ما جعلهم يتبنون "تحركية فوضوية مستعنين بمفاهيم نظرية الكوارث؛ مثل كارثة الصراع التي تعني الانشطار الثنائي، وكارثة التشعب العادي الذي يتعدى الثنائية، وكارثة التشعب الفراشي؛ ومن الفروض أن ينتج عن الانشطار والتشعب صيرورة غير خطية متوقفة أو غير متوقفة.."[6].

ب- المنهاجية المركبة :

يزاوج محمد مفتاح بين السميائيتين الأمريكية والأوروبية مستمدا منهما المفاهيم الملائمة (على نحو التحليل بالمقومات، والتشاكل، والمربع السيميائي، والأيقون، والمؤشر، والمؤول، والرمز، والصيرورة الدلالية اللامنتهية، وخاصة الاستعارة لمقايسة مجال بمجال)، ويعتمد أيضا على اللسانيات والشعريات وتحليل الخطاب سعيا إلى اقتراح نظرية شعرية أوسع تسعف على الكشف عن المكونات الظاهرة والخفية التي تجمع بين الموسيقى و الشعر من جهة وبين الشعر والمكونات الأخرى من جهة ثانية، وتقدم تصورات متقدمة لاستيعاب الملكات اللغوية والموسيقية والحركية اعتمادا على نتائج البحوث العلمية المعاصرة فيما يخص هندسة الدماغ/ الذهن، وتكشف عن المبادئ الموحدة

والبنيات المتقاطعة، وتعلل النسق الموحد والمعالجة المتعاونة التي تنهض على تضافر الأنساق(النسق الصوتي والنسق التركيبي والنسق الدلالي)، وتقاطع عملياتها وتفاعلها تحقيقا لأهداف مشتركة.

6 - التنزيل :

خصص محمد مفتاح الجزء (أنغام ورموز) الثالث لدراسة متن يشمل عينات من شعر التفعلة، ويمتد على ما يزيد على أربعين سنة، ويخضع لتحقيب يجري مجاري العادات الإبداعية الإنسانية(7) دون الفصل المطلق بين أنواع الشعر وأشكاله، وإحداث القطيعة الجذرية في الإبداع الشعري والموسيقي.درس محمد مفتاح في القسم الأول من الجزء الثاني دواوين شعراء مغاربة معاصرين . معظمهم ينتمي إلى التيار التقليلي (المهدي أخريف، حسن نجمي، عبد الرحمن بوعلي، رشيد المومني)؛ في حين أن واحدا منهم ينتسب إلى النزعة التكثيرية (محمد بنيس). و لا يحجب هذا التصنيف السمات المشتركة التي يتقاسمها الشعراء فيما بينهم ؛ ومن ضمنها الانفتاح على الثقافة الكونية، والاشتراك في بعض الأطروحات الفكرية والمظاهر الشكلانية. تتفق الدواوين كلها في إثارة جملة من القضايا تهم الصنعة الشعرية من قبيل هوية الكتابة، والموقف من اللغة،و المزج بين الفنون في القصيدة الواحدة، وتشييد أشكال هندسية من تلاقح البياض والسواد. ومن بين الأمور التي روعيت في تحليل المتن نذكر أساسا ما يلي :

- التوفيق بين الكليات الجامعة والتجليات الخصوصية، والمواءمة بين المعطيات الكونية والاعتبارات الاجتماعية والذاتية، والمزاوجة بين التحليل الجمالي وبين الكشف عن المحددات الأساسية للنص الشعري.



د. محمد مفتاح يتسلم جائزة الشيخ زايد للكتاب، 2011

- استجماع المعطيات الدلالية والإيقاعية والموسيقية، وتحليلها بطريقة نسقية، واعتماد حقائق علمية (عضوية الكائن البشري) وأطروحات فلسفية(فلسفة انتظام الكون)، وطرق إجرائية مستقاة من علم الموسيقى.

- إعادة النظر في كثير من المفاهيم المتداولة في تحليل الخطاب الشعري لعجزها عن تفسير بعض الظواهر الشعرية المعقدة، وعدم قدرتها على تنظيم الفوضى، وعقلنة الهذيان، والاقتراب من الشعر واقتحام حماه.

- توليد المفاهيم ونحتها (من قبيل **التبايض والتساوض والتفان والبصعمة والصومتة والتذاكر والشعسقى**) لتفسير المكونات المتداخلة والمتشابكة، والتغلب على حل المشاكل العويصة، واستجلاء تفاعل النص مع نصوص مختلفة ومع المحيط الاجتماعي والثقافي.

تتضمن الأشعار المحللة على توافقات موسيقية ظاهرة أو مختلفة، وهي، في مجملها، محكومة بأوليات موسيقية. وهذا ما يبين فرضية قوية مفادها أن "**الشعر موسيقى في لغة طبيعية**". فعلاوة على استضمار

الشعر للقواعد العروضية. يتوفر أيضا على مكونات التأليف اللحني. ومن ضمنها على سبيل المثال التنميط، وقواعد التقطيع والبروز، والسلم الكبير، والسلم الصغير، والسلاليم المترادفة، والاختزال..الخ. وهو ما يجعل النص الشعري مشرعا على قراءات محتملة.إما أن يقرأ مقاميا أو توافقيا أو تسلسليا. وهكذا فهو لا يمتثل لنموذج ثابت من التأليف، وإنما يستوعب تشابكا وتداخلا على مستوى الإيقاع العميق. وبناء على حرص محمد مفتاح على فرضيتي التركيب والإدماج، كان يمد الجسور بين الشعر والموسيقى، ويحدث تفاعلا ديناميا بينها بالمفاهيم المترحلة والمقايسة. ويقطع النص الشعري بطريقة متدرجة مستندة إلى التناسب الرياضي الموسيقي، ورصد مختلف المراحل التي ينمو فيها الشعر بالتوتر، والاسترخاء، والقوة والضعف، والتقدم والاستباق، وصولا إلى الذروة وارتدادا منها.. وكل هذه المراحل تسعف النص الشعري على إقامة التوافقات بين المكونات المختلفة، وإثراء البنيات الإيقاعية والموسيقية وتنوعها.

درس محمد مفتاح في القسم الثاني متنا مكونا من : قصيدة " الرأس والنهر" لأدونيس، ثم قصيدة "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" لمحمود درويش، ثم ديوان "هناك تبقى" لمحمد بنيس.

سعيا إلى اقتراح منهجية تأليفية منتقاة من علم الموسيقى، استند محمد مفتاح، في تحليل قصيدة أدونيس، إلى قواعد الموسيقى التوافقية، وبين أنها، على نحو مثيلاتها، تنمو من نواة تتوالد منها جمل منتظمة في عمليتي التوتر والاسترخاء ومحكومة بإيقاع موسيقي. ومن بين العناصر المعتمد عليها نذكر التجميع الاختزالي (ترابط المكونات وتتابعها) والاختزال التمطيطي (إبعاد المستويات غير المهمة حرصا على بقاء النواة الصلبة) واختزال المسافة الزمنية (القوة والضعف) والتراتب الاختزالي (التوفيق بين التوتر والاسترخاء). ووظف محمد مفتاح استراتجيات متعددة لتحليل القصيدة من جوانب وزوايا مختلفة. ومن ضمنها: الإستراتجية التنازلية (استخلاص دلالات النص انطلاقا من العنوان)، والإستراتجية الاتصالية(تدرج موضوعات النص من البداية إلى النهاية وتوطد علاقاتها بالمستويات الفنية)، وإستراتجية التهويل (هيمنة موضوعة الكارثة العظمى في القصيدة). ورغم الطابع الشذري للقصيدة فهي متراصة في شكل بنية شاملة تستوعب العلائق الظاهرة والخفية بين مختلف الفنون، وخصوصا الموسيقى والمسرح والشعر والتشكيل. ولم يعر محمد مفتاح، انسجاما مع طبيعة موضوعه، أكبر اهتمام إلا للخلفية الموسيقية مستندا إلى النظرية التوافقية لقياس القصيدة على التأليف السمفوني لوجود قواسم كثيرة بنيهما، مثل كيفية التأليف، والإيقاع، والتناص، والدلالة.

ركز محمد مفتاح ، في تحليل قصيدة محمود درويش، على بنية التقريب(مقارنة وضع العرب في الأندلس بوضعهم في فلسطين)،والرمزية الصوتية، والبناء الموسيقي(تجليات الموسيقى المقامية والتناظرية والتوافقية والتسلسلية والتقليلية في القصيدة)، والبنيات الدلالية والرمزية. ومن بين الأمور، التي توقف عندها في تحليل المكون الموسيقي، نذكر ما يلي:

- يقلد الشاعر التوليفات الموسيقية.
- تتيح الموسيقى للشاعر إمكانات وفرصا متعددة لتنويع البنيات الإيقاعية.
- يصرف اهتمامه عن الصخب الإيديولوجي والتعقيد والاصطناع ليولي أهمية قصوى

لجوهر الشعر وتخالفه مع الفلسفة.

انطلق محمد مفتاح، في مقاربة ديوان محمد بنيس، من افتراض وجود توحيد ووحدة عميقة (ما عبر عنه بالاتصالية) تقي الفرد من الانخداع بالتشرذم والتشظي الظاهرين. وبرهن على ذلك من خلال اللحن والإيقاع والدلالة مستوحيا عدته من علم الموسيقى. ورغم استثمار الشاعر لنغمات وطنينات موسيقية فهو ليس موسيقيا بالتعلم والاكتساب، وإنما استلهم القواعد الموسيقية بالفطرة والغريزة. وهي راسخة في دماغه يحينها، كلما اقتضت الضرورة ذلك، في نظم الشعر وتأليفه. وفي تعزيز الوحدة المتكثرة التي تبدد مظاهر العماء والفوضى والتشظي وتجلياتها في الوجود.

يعبر ديوان محمد بنيس عن المضامين الثرة بشعر التفعلة الواحدة الذي يمكن تسميته بالشعر المعبور، وبتعدد التفعلات في الشعر المسطور، وبالمنثور المنصاف المرصوف، أو المشتت الأصوات المتشظي. وبعد أن حلل نماذج من المعبور والمسطور قارب مقطوعة من المنثور، وتوقف عند مشاكل الوقف التي تؤثر سلبا في إنشاد الشعر أو قراءته. وبناء على التحليل المستند إلى الإيقاع استخلص ما يلي: " في ضوء هذا يمكن أن يكون هناك تضافر بين الأوزان، والإيقاع، والتركيب ، والمعنى، لاقتراح أوقاف دقيقة تعتمد على المسافة الزمنية، وأوقاف تقريبية تستند إلى الجمل، والمعنى، ذلك أن الاعتماد وحده على الجمل إذا وجدت يبخس الشعر خصائصه، والاستناد إلى الإيقاع وحده يخل بالتواصل الذي هو هدف كل رسالة، ويعدم هوية الشعر فيصير كأنه مجرد أصوات منظمة شبيهة بموسيقى ما"[8].

7 - الآفاق :

يفتح كتاب محمد مفتاح آفاقا متعددة للبحث العلمي مقترحا آلة صورية (مبادئ معرفية وتركيبية وتنظيمية وحركية) لإنجاز نظرية شعرية موسعة قادرة على تفكيك بنية النص الشعري المعقدة، واستخلاص كليات بشرية وخصائص نوعية منه، ومقاربة طبيعته ووظيفته وعلاقته بالعلوم والفنون. وفيما يلي بعض الآفاق التي يقترحها الباحث محمد مفتاح على غيره من الباحثين في مجال النقد والأدب والموسيقى والتربية قصد الإفادة منها ومناقشتها وتطويرها:

أ- استند محمد مفتاح إلى منهاجية سيميائية عامة ومركبة (مشيدة على أسس العلوم المعرفية المعاصرة، ومستقاة من اللسانيات والشعرية وتحليل الخطاب) لاقتراح نظرية أوسع تسعف على تحليل النص الشعري في شمولية ونسقية إلماما بمختلف عناصره القاعدية والأساسية من جهة، وتمكن من الكشف عن مكوناته العميقة والسطحية التي تجمع بينه والموسيقى من جهة ، وبينه والفنون الأخرى من جهة ثانية. وإن كان محمد مفتاح، في مؤلفاته السابقة، يعير اهتماما كبيرا للشعر العمودي، فهو، في مؤلفه الجديد، اختار عينة من شعر التفعلة لشعراء معاصرين، مغاربة ومشارقة، للتدليل على استفادتهم، بدرجات متفاوتة، من الحقبة الموسيقية المعاصرة التي انبثقت ضمن العلوم المعرفية المعاصرة. ويتضح من التحليل أن محمد مفتاح ظل وفيا للنموذج الذي سبق أن اقترحه في كتابيه "**تحليل الخطاب الشعري**"[9] و"**دينامية النص**"[10] لمقاربة النص الشعري انطلاقا من المحورين الأفقي والعمودي اللذين يستوعبان عناصر جديدة، ويغيران مواقع عناصر أخرى أو

يستغنيان عنها تبعا لخصوصية النص وتعقد بنياته. ويضطر محمد مفتاح في كل مؤلف على حدة إلى إضافة عناصر جديدة بحجة استحالة وجود نص أدبي نقي (ما اصطلح عليه محمد مفتاح بالتفان)(). ووجود عناصر فوق تاريخية، وبالنظر، أيضا، إلى مقصدية المبدع ومحيطه وتفاعله مع الثقافة الكونية، وتقدم العلوم واكتشافاتها.

ب- اعتمد محمد مفتاح ، على جري عادته، على النظرية الاتصالية لقياس انسجام النص على تماسك الكون واتساق مكوناته، وبيان أن كل ما في الوجود يستمد نسغه ودلالته بالتنظيم، وإبراز دور الموسيقى في تواصل الناس فيما بينهم، و في تغليب كفة التناسب والاتصال على كفة التنافر والانفصال. واستند محمد مفتاح، في هذا المضمار، إلى فرض المصدر المندمج التركيبي المشترك لتعليل مدى تضافر مكونات الدماغ وفصوصه (ما يخزنه من تمثلات تركيبية وموسيقية ولسانية) في أداء وظائفها المشتركة رغم انفصالها ظاهريا. وهذا ما يتشخص في أفعال البشر الناجمة عن المصادر العصبية المسؤولة عن تنشيط التمثلات التركيبية المخزنة. وبعد أن شغل محمد مفتاح فروضا متباينة في صدقيتها (مدى قوتها أو ضعفها أو هشاشتها)[12] اقترح فرضا خاصا يقر بأن اللغة موسيقى. ويفضي التسليم بهذا الاقتراض إلى أن الشعر موسيقى. إن استفادة محمد مفتاح من منجزات العلوم المعرفية المعاصرة ومكتسباتها جعله يمعن النظر في الصلات الدقيقة بين الفصوص الدماغية لإبراز دورها المشترك في حفز الإنسان على القيام بأفعال وحركات منسجمة، والانجذاب إلى اللغة باعتبارها موسيقى. وهو ما يندرج في إطار سعيه إلى تقدم المجتمع ، وحرصه على انسجامه وتماسكه درءا لكل الأخطار المحدقة والمفاجئة التي يمكن أن تفضي به إلى الفوضى والتفرقة والعماء.

ج- استنتج محمد مفتاح من النظرية الشعرية الموسعة خلاصات تربوية تقضي بمعاودة النظر في البرامج التعليمية لتدارك نقائصها وسد ثغراتها بالمستحدثات المعرفية والعلمية الجديدة. ومن ضمنها نذكر ما يلي :

- إن اعتبار الموسيقى أم العلوم، بما تتضمنه من أبعاد تربوية وتهذيبية وأخلاقية وعلاجية، يحتم إدماج حصص تعليمية في المنظومة التربوية يتولى تلقينها مختصون في الموسيقى. إن مثل هذا التجديد التربوي سيبعد العقم عن منهاج اللغة العربية، ويخلص العروض مما لحق به من تمحلات وتفريعات غير مجدية كالزحافات والعلل." لقد أدى هذا الزعم إلى ما أدى إليه، وخصوصا التحجير، والتحجر، اللذين لا سبيل إلى القضاء عليهما إلا بنظرية تناغمية تجعل الهجانة، والتضاد، والتقابل، من مكونات الخطاب الموسيقي، ومن سبل إغنائه ، وإثرائه، وتفسح المجال أمام التمزيج بين التفعلات، والأوزان" [13]

- تزويد المتعلم بمعلومات تتعلق بعلم الأعصاب وعلم التشريح وعلم الوظائف حتى يتسنى له تعرُّف أن الخطاب الشعري وليد مكونات دماغية متشابكة ومتصلة (ما يدرك بنسق السمع والبصر، وما يخزن في الذاكرة)، وأن الشاعر مزود بمورثات تتفاعل إيجابا أو سلبا مع المحيط، فإما يعمل على تطويرها أو كبحها.

د- لم يحلل محمد مفتاح المكون الموسيقي فحسب، وإنما بين مدى تفاعله مع مكونات أخرى (على نحو التخييل والتمثلات والتفانّ والموضوعات وحركات الشاعر..) لتبديد بلاغة غموضه، وتقريب معانيه العويصة من القراء، وبيان تفاعله مع الثقافات الكونية، وقدرته

على المزاوجة بين الكليات البشرية والخصوصية الاجتماعية والثقافية. إن طبيعة النص المعقدة وتشابكه مع فنون أخرى حفزا محمد مفتاح على عدم التقيد بميزاته البنيوية حرصا على بيان ديناميته، وسياقه التداولي، وخلفياته المعرفية، وعلاقته بالمبدع والمحيط، وتحاوره مع نصوص سابقة (التناص الداخلي والخارجي). وقد عمد، سعيا إلى تحقيق أهدافه العلمية، إلى المزاوجة بين البعدين النقدي (النقد المعرفي الذي يعنى بمضامين النصوص وتمثلاتها وتفاعلها مع نصوص وثقافات أخرى) والشعري (شعرية موسعة تبحث في العلاقة بين اللغة (الشعر) والموسيقى والحركة) اعتمادا على مفاهيم سيميائية متجددة.

الهوامش :

1 - محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة-الموسيقى-الحركة ، الجزء الأول مبادئ ومسارات، المركز الثقافي العربي، ط1، 2010، ص20.

2 - محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة-الموسيقى-الحركة ، الجزء الثاني نظريات وأنساق، المركز الثقافي العربي، ط1، 2010، ص/ص 41-40.

3 - المرجع نفسه ص48.

4 - المرجع نفسه ص69.

5 - فيما يخص تفصيل « قواعد التكوين السليم للتجميع» ، انظر المرجع نفسه ص/ص 106-105.

6 - محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة-الموسيقى-الحركة ، الجزء الثالث أنغام ورموز، المركز الثقافي العربي، ط1، ص 33.

7 - لعل ما يتبنى هو تجزيء الشعر العربي الحديث والمعاصر إلى أمدين بعيدين: أولهما أمد التفعلة التي صيغ فيها الشعر العمودي وغيره من الأنواع الأخرى (على نحو الموشحات والأزجال والعاميات المختلفة)، وثانيهما حقبة (الشعثرة) و(النثيرة) و(الصواف). المرجع نفسه ص38.

8 - المرجع نفسه ص303.

9 - «استقينا عناصره من بنية شديدة التعقيد وهي الشعر، فأنواع الخطاب الأخرى غير المعقدة مثل النحو والفلسفة والفقه...وما شاكلها من ضروب الخطاب «العلمية» لا يعار فيها الاهتمام للعنصر الصوتي، ولكن المعجم واسترسال المعنى وخطيته ومنطقية التركيب تكون هي الأساس. ومعنى هذا أن العناصر الأفقية تختلف نسبة وجودها في فنون الخطاب، لأنها محكومة بالمحور العمودي (المقصدية -المجتمعية) أي أن المتكلم وحالاته العقلية المشعور بها(الرغبات والمعتقدات) وغير المشعور بها (النرفزة والاكتئاب اللامباشرين)، ومحيطه العام يوجهان فعله وعمله الكلاميين....وهكذا فان العملية الكلامية بمختلف وظائفها تعكس مواقف الذات وأفعالها وحالاتها العقلية وتمثل في الوقت نفسه العلاقات الإنسانية المتفاعلة» . انظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص)، ط2، المركز الثقافي العربي، 1986، ص 169.

10 - «على أن هذه المفاهيم جميعها هي عمودية بالنسبة إلى عناصر الخطاب الشعري التي هي : الأصوات، والمعجم، والتركيب، والمعنى والتداول، ولكن هذه العناصر ليست خاصة بالخطاب الشعري إذ كل خطاب يحتوي عليها، ولهذا ، فإننا ملزمون بإنجاز عملية فرز وبتحديد خصائص بنيوية ميزة لكل خطاب . وهذه العملية مستحيلة لعدم وجود أي جنس أدبي نقي، ولتحطيم المبدعين المعاصرين قيود الأجناس الأدبية ومواصفاتها، ومع ذلك ، فإنه لابد من التسليم بوجود خصائص فوق تاريخية تكون مرئية أحيانا ، ومحتاجة إلى استنباط أحيانا أخرى».محمد مفتاح، دينامية النص [تنظير وإنجاز]، ط1، المركز الثقافي العربي، 1987، ص 54..

11 - وذلك نظرا لاستحالة استخلاص سمات ميزة للخطاب بدعوى انفتاحه على خطابات أخرى وتداخله معها.

12 - «اشتغلنا بفروض ، أحدها قوي يدعي أن كثيرا من قوانين الموسيقى ، وقواعدها، هي ما يحكم اللغة الطبيعية؛ ثانيها ضعيف يفترض أن هناك مصدرا عصبيا مندمجا مشتركا بين الموسيقى واللغة معا؛ وثالثها أضعف يسلم بكليات جامعة بين اللغة والموسيقى، لكن مواد كل منهما مختلفة عن الأخرى كل الاختلاف» محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، الجزء الثالث، م.سا ص 321.

13 - محمد مفتاح، الجزء الثالث أنغام ورموز، م.سا ص346.

الآخر الضاحك وصورته في الكوميديا

أيت أزكاغ

تمهيد :

في هذه الدراسة، وقبل تحديد ملامح الآخر الضاحك، كانت غايتنا فيه متجهة بالأساس نحو ربطه بفكرة التمثيل، من خلال الاشتغال على شخصية الممثل، المنقسمة على نفسها إلى داخل وخارج، وإلى " أنا "(شخصيته في الحياة والواقع)، و" آخر" (الدور المسند إليه، أو الشخصية المسرحية الممثلة). و من هذا المنطلق إذن نتساءل: ما معنى فن التمثيل؟ وما هي دلالة الآخر و الآخر الضاحك فيه؟ ثم ما موقع الفكاهة من كل ذلك؟.

في مفهومي: الأنا - الآخر:

يستدعي الحديث عن مفهوم "الآخر" L'Autre، ربطه بالضرورة مع مفهوم "الأنا" Le Moi، بحيث لا يمكن الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر، وذلك في إطار ثنائية جدلية مطردة، كما أن كل محاولة بحث عن دلالة أحدهما، تبين لنا مدى التنوع والتعدد الذي يصاحب معانيهما، بسبب طبيعتهما المعقدة والمركبة أولا، ثم نظرا لتغير مجالات استعمالهما ثانيا.

ففي الفلسفة مثلا جرى استعمال "الأنا" مرادفا للشخصية كذات واعية بأفكارها وأقوالها وحقيقة أفعالها وتصرفاتها، و"الآخر"

كمرادف (للغيرL'Autrui). أما في المبحث المعرفي الموسوم ب" الصورولوجيا ". فقد تم استخدام مفهومي (الأنا- الآخر) كمظهر للصراع الفكري الحضاري بين الشرق (الأنا) و الغرب (الآخر). كما يمكن أن يمثل من جهة أخرى، تجسيدا للصور والأفكار النمطية التي تحملها كل فئة معينة أو جماعة إثنيةEthnic Group . عن الأخرى في سياق ما يسمى «بالضحك الإثني»[1] مثلا. حيث يؤدي «المضحك وظيفة تحكمية Fun-tion Control. كوسيلة من وسائل التحكم الاجتماعي، فهو يعبر عن الرضا أو عدمه ويفصح عن مشاعر المجموعات ويطور أفكارا قبلية وتمثلات ذهنية عن الآخر ويشيعها»[2].

وفي مجال آخر «يعتبر الأنا Ego. هو الإنسان العادي الموجود الآن هنا يعاني النقص و الفقد والغياب. أما الذات في ضوء تمييزات يونغ. فهي ما نطمح الوصول إليه جميعنا. إنها الاكتمال والتحقق والوجود. حالة مستقبلية عندما تتحول إلى " أنا" ناقصة نسبيا. فإنها تعاود الصعود مرة أخرى إلى مدارج الكمال»[3].

في حين. نجد في مجال التمثيل المسرحي - موضوع اشتغالنا- أن هذه القضية تنطبق بالذات على الممثل الذي يجسد لنا تلك الصورة. وهي الازدواجية المركبة له. أو الصورة المرآوية لفنه (الأنا- الأخر/ الأصل- الصورة/ الوجه- القناع/ الحضور- الغياب). فالممثل هنا مرادف "للأنا" (الإنسان العادي). أما الشخصية المسرحية فهي " الآخر" (الذات الإبداعية) التي يحاول التعرف عليها في سياق بحثه عن هويته كممثل.

بهذا المعنى إذن. يصبح التمثيل كعملية يعني فيما أكده د. شاكر عبد الحميد بأنه: «فعل بحث عن الهوية. وهو بحث لا يجد غايته إلا بأن يفقدها. ومن ثم فإن وجود الممثل يقع في منطقة الغياب أكثر من وقوعه في دائرة الحضور. إنه غياب من أجل الحضور وحضور من أجل الغياب. غياب ل"الأنا" الخاصة بالإنسان العادي المحدود. الذي نعرفه في الحياة. وحضور ل"الذات" الخاصة بالممثل اللامحدود...»[4].

وبالتالي. فبهذا التحديد وعلى هذه الصورة يجب أن يكون حال الممثل الحقيقي المخلص لمعنى ما يقوم به. فهو يسعى جاهدا للخروج من "أناه" الناقصة ويطمح دوما للوصول إلى ذاته كاملة (الشخصية التمثيلية) بكل مباهجها ومفاتنها الفنية والمؤثرة. وكما يقول شاكر عبد الحميد: «ففي الفعل المسرحي إدراك متميز للذات عبر الآخر. ومن خلال هذا الإدراك المتميز ينشأ الوعي الخاص بالشخصية»[5].

أما مفهوم "الآخر" فقد يكون هو الممثل نفسه. الذي يشعر بالغرابة أمام عيشه في حالات من التحول والقلق و اللا استقرار. التي يعاني منها تحت شدة الصراع المستمر بين داخل وخارج. وبين "أنا" ظاهر. و"آخر" باطن مرغوب فيه. ثم في بحثه الدائم عن الحقيقة الغائبة. في مقابل الحضور المتجسد للوهم والقناع والخداع...

هذه وغيرها. جملة من الحالات والمستويات العديدة والمختلفة. التي يصادفها الممثل في رحلته الإبداعية أمام سعيه للإحاطة بمختلف المواصفات والمعاني. المشكلة لدلالات الآخر. التي هو مطالب بتجسيدها و تقديمها في حلة فنية فريدة وجديدة على مستوى التقديم والأداء.

وضمن هذه المستويات نذكر باختزال دلالات "الآخر" الموزعة في كل من: (الماضي- الذاكرة- الجسد- الداخل- الخارج- الضاحك- القناع- الجمهور... وغيرها)[6].

إن من بين ما يثيرنا. ونحن نعرض لمختلف الدرجات والمستويات التي تحملها دلالات الآخر

في الإبداع المسرحي بأبعاده المختلفة، هو صورة الآخر الضاحك كقيمة جمالية. ومن الأسئلة التي تستوقفنا في هذا الصدد: ما هو الضحك؟ وما المقصود بالآخر الضاحك في المسرح؟ ما صفاته؟ وما طبيعة العلاقة القائمة بين المضحك "الذات" والضاحك "الآخر" من خلال عوامل الضحك؟ وأخيرا ما هي أبرز المقاصد التي تضطلع بها وظائف الفكاهة في المسرح الفكاهي (الكوميديا)؟.

هذه الأسئلة وغيرها بعض ما يطرحه الموضوع، ونود ملامسة بعض الإجابات لها من خلال محاولتنا لمقاربة جوانب هذه الدراسة، التي نسعى فيها إلى إلقاء الضوء على بعض الوظائف النفسية للفكاهة في الفن المسرحي، وذلك بالاشتغال على مفهوم "الآخر الضاحك" (L'autre riant)، وتحديد ملامحه، عن طريق التركيز على قطبين مهمين ورئيسيين، يعتبران محور التواصل في العملية المسرحية، استنادا لما ينشأ بينهما أثناء اللقاء الحي في زمن الاحتفال المسرحي من أشكال الاندماج، والتوحد،والتفاعل، والتفاعل المقابل، وهما: الكوميديان (الممثل الفكاهي)، والجمهور.

1 - في تعريف الضحك :

يفيد الضحك في معناه اللغوي، أن «التبسم أولى مراتبه، ثم الإهلاس وهو إخفاؤه، ثم الإفترار والإنكلال وهما الضحك الحسن، ثم الكتكتة أشد منها، ثم القهقهة، ثم الكركرة...» [7].

وأوتي به في القرآن الكريم، بصيغة الحال، في إشارة إلى فهم سيدنا سليمان لما خاطبت به تلك النملة أمتها من رأي سديد، وقول حكيم، وهي تأمر وتحذر وتعتذر عن سليمان وجنوده بعدم الشعور، وذلك في قوله تعالى:«فتبسم ضاحكا من قولها»[8]، أي: «تبسم من ذلك على وجه الاستبشار والفرح والسرور بما أطلعه الله عليه من علم دون غيره»[9].

وفي لسان العرب، ورد الضحك بمعان مختلفة، منها قولهم: «وتضحّك وتضاحك، فهو ضاحك وضحوك وضحكة: كثير الضحك»[10].

أما في ناحيته الاصطلاحية، فيقصد به تلك « الخاصية المميزة للإنسان، ويندرج ضمن ظاهرة عامة ألا وهي الفكاهة، والضحك إحدى المظاهر الدالة عليها، وهي رسالة اجتماعية مقصود منها إنتاج الضحك أو الابتسام»[11].

هكذا، تمت الإشارة إلى دلالة الضحك في اللغة والاصطلاح، إلى جانب ذكر صفة الضاحك، التي تلتصق بالإنسان الذي يداوم الضحك ويكثر فيه، وهي إشارة لا نتوخى منها تقديم تعريف محدد ودقيق لماهية الضحك، لأنه أوسع من أن يعرف، إذ هناك أكثر من مائة نظرية ودراسات عدة أقيمت حوله، وهي متداخلة فيما بينها، يعتمد بعضها على بعضها الآخر بدرجة واضحة، وترتكز في مجملها على عوامل معينة تربط نفسها بالضحك، منها مثلا: (التفوق والسيطرة، والتناقض في المعنى، والتنفيس عن الطاقة الزائدة، والإحساس بالمفاجأة، والدهشة، والبهجة... وغيرها)، وفي كل تلك النظريات نجد أن هناك " أنا " تضحك، وهناك " آخرون" تضحك معهم هذه " الأنا " أو تضحك عليهم.

2 - الآخر/الضاحك (الكوميديان)

يمكن نعت الشخص الذي ترتبط به صفة "الآخر الضاحك" في المسرح، بالممثل الساخر أو بالأحرى الكوميديان أو الكوميدي Le comdien (L'humouriste) ، الذي يعتبر على كل حال شخصا تجرد من " أناه" الخاصة ودخل في إيهاب شخصية جديدة، هي ذلك "الآخر" الذي يرتدي

القناع ويتوارى خلفه، إذ نجده في الأصل، وكما يقول د. أحمد شايب: «يعطي فكرة خاطئة أو مشوهة عن حقيقة أفعاله ولا يعطي أبدا جوابا صريحا. وفي الكوميديا الإغريقية كان الإيرون Eiron، هو الممثل الضحية، الضعيف، غير أنه ماكر وبارع ينتصر على خصمه ونقيضه Al-zon المشهور بتبجحه وثرثرته وبلاهته»[13].

أما لفظة " الكوميديا "، فقد جاء تعريفها في مخطوط نسب إلى أرسطو ظهر حديثا، يصل فيه بين الكوميديا والضحك والمتعة، قائلا: « إن الكوميديا هي تمثيل معرفي، لفعل مثير للضحك (...)، ويتم تمثيل الكوميديا من خلال الأداء الدرامي للأشخاص الذين يمثلونها فعلا، وليس من خلال الوسائل السردية المصاحبة لها، وتنجز الكوميديا أهدافها من خلال المتعة والضحك، وتتمثل هذه الأهداف في التطهير للإنفعالات. ويعد الضحك بمنزلة الأم الرؤوم الحاضنة للكوميديا»[14].

وحصر د.محمد علي الكردي معنى الكوميديا في دنوها الوثيق من الفكاهة بشكل عام، وذلك في تأكيده بالقول: «إن الكوميديا هي أقرب الطرق التي تؤدي إلى الفكاهة»[15].

وبينما نظر "بيير فولتز" Pieere Voltz، إلى الكوميديا في كتابه المعنون ب" La Com-die" فاعتبرها: «نوعا شديد المرونة يمكن تعريفه بتعارضه مع الأنواع المسرحية الأخرى الأكثر صرامة مثل التراجيديا والدراما، على هذا الأساس تصبح الكوميديا "وعاء" يمكن أن نصب فيه جميع أشكال الإلهام المسرحي التي ينبذها هذان النوعان الأخيران»[16].

وحاول د. سعيد علوش، في مقارنته بين الكوميديا والتراجيديا، تحديد ما يميز كل واحدة منهما عن الأخرى، وانتهى في ذلك إلى اعتبار الكوميديا ملهاة تنتهي نهاية سعيدة، ويقل موضوعها سموا عن المأساة، ويضيف في الوقت نفسه، معرفا الكوميديا بالقول أن معناها: «تحدد مع القرن 17، ليعني حبكة، تضم شخصيات ذات انتماء طبقي متواضع، تعرض مفاجآت، وتكشف عن طبائع الناس، وعادات المجتمع بطريقة نقدية ساخرة»[17].

من خلال ما تقدم، نلاحظ أنه إذا كانت الكوميديا تتعارض وتختلف مع الأنواع المسرحية الجادة والصارمة كالتراجيديا والدراما، فإن الضحك بمفهومه الشامل، يعد من هذا المنظور المقياس الوحيد والملائم لفصلها وتمييزها عن غيرها من الأصناف المسرحية الأخرى.

وعلى هذا الأساس، يعتبر الضحك من أبرز الصفات القريبة إلى فن الكوميديا، لذلك، فالكوميدي هو بالضرورة شخص ضاحك، سيظل يعرف دوما بالضحك، بل ويلازمه، ويصبح من ثم، مصدرا للبهجة والبشر، القائم بالترفيه والمعني بنشر المرح و الضحك حوله. وهذه تندرج ضمن إحدى أهم الملامح و السمات القارة والثابتة، المميزة لشخصية الممثل الفكاهي عن غيره، إلى جانب صفات أخرى تفترض عليه أن يكون على إلمام بها، ومنها، خاصية يراها صالح سعد أساسية فيه، و ينبغي عليه أن يضعها نصب عينيه كجزء من أولوياته. وفي هذا الصدد نجده يقول مؤكدا: «إن الخاصية الأولى التي يجب أن يتحلى بها الكوميديان هي خفة الروح، التي تمنحه القبول الجماهيري، وتلك موهبة طبيعية لا يمكن اكتسابها بوساطة التعلم، مثلها مثل سرعة البديهة، والذكاء الفطري والطبع الانبساطي المحبب للناس»[18].

إن ما تم تقديمه من تعاريف ومميزات حول ماهية الممثل الفكاهي، والتي أظهرته في صورة

ذلك الآخر الضاحك، لا تعني بحال من الأحوال أن ممثلو الكوميديا سعداء في حياتهم على الرغم مما قد يبدو من الناحية الخارجية من مظهرهم، بل إن طبيعة عملهم المعقدة والمركبة تجعلهم يكابدون في مشقة وألم، كما لا تنفي عنهم بعض الجوانب الخفية من معاناتهم النفسية، ثم إن الدوافع التي دفعتهم إلى ممارسة الفكاهة واحتراف الكوميديا، هي نفسها التي أثبتت عكس ذلك. وهو ما يمكن للقارئ أن يتوقف عنده ضمن هذه الدراسة، في سياق الحديث عن الوظيفة النفسية للفكاهة، التي حاولنا فيها إلى حد ما الكشف عن قدرتها على تحرير الإنسان من مشاعر القلق والتوتر والاكتئاب.



محمد الجم ونزهة الركراكي

3 - الآخر الضاحك (الجمهور)

لقد تم إطلاق صفة " الآخر الضاحك" على الجمهور Le public، أولا: لأنه يأتي إلى المسرح بقصدية فرجوية، للتخفيف من التزامات الحياة اليومية وأعباء الواقع، باحثا عن المتعة والتسلية، ويضحك من ثمة كاستجابة أو ردة فعل على الأثر الذي يحدثه فيه الممثل أمام هذا الحدث العجيب، أو ذاك الفريد المضحك في الإبداع المسرحي، الذي يمكن أن يتخذ شكل نكتة أو موقف فكاهي أوهجاء ساخر أو تلاعب بالألفاظ...وغيرها من الأنماط الكوميدية المثيرة للضحك. وألصقت به ثانيا؛ لأن بقدرته أن يوقف سير العملية التمثيلية مرات تلو الأخرى، بسبب ما قد يصدر عنه من ضحك هستيري أوصخب شديد، يدفعانه إلى التصفيق بحرارة، بل والتشجيع والتصفير أحيانا أثناء انفعاله مع موقف ما يثير لديه الضحك، كأسلوب للتعبير عن سعادته وإعجابه بما يقدم له، أو ليبدي على العكس من ذلك، نفوره وامتعاضه، بل وسخريته من العمل الذي يتلقاه.

ويعد الحديث عن الجمهور المسرحي، حديثا عن الملابسات التاريخية والفكرية والفلسفية التي أدت إلى نشأته. فالجمهور مفهوم جدلي Dialectique، وليس كتلة مستقلة في حد ذاتها، وهو مفهوم يوجد في صلب العمل المسرحي، بل إن نجاحه مرتبط به بالضرورة. وقد تطور مفهوم الجمهور كما تطور مستمعو الخطب، وهو ليس إنتاجا مسرحيا كما يمكن أن يتصور الدارس للجمهور، بل نشأ هذا الأخير في نطاق خارج المسرح، خاصة في الفكر الفلسفي والسياسي للقرن الثامن عشر، الذي بدأت الجماهير تأخذ فيه طريقها إلى المعرفة منذ عصر فلاسفة الأنوار من أمثال: فولتير Voltaire، ومونتيسكيو Montesquieu ، ودالمبير D'Alembert، وجون جاك روسو Rousseau ،... وغيرهم. وبالإضافة إلى ذلك كانت «مقولة الجمهور»[19] من بين أهم الإنجازات السياسية للثورة الفرنسية في القرن التاسع عشر الأوروبي.

وهكذا، يعتبر الجمهور نتاجا لتطور الفكر الفلسفي بشكل يتساءل مع المجتمع، وهناك اتفاق عام بين فلاسفة الأنوار قياسا على ما قدمه روسو في «العقد الإجتماعي»[20] Le Contrat Social ، يرون فيه أنه لا يوجد

جمهور في ظل مجتمع يعتقد أن العلاقة بينه وبين أشكال السلطة وأنظمة الحكم والجمهور قدرية، بل هي علاقة تشاور، كما لا يوجد جمهور في ظل مجتمع آخر لا يتصور أنه جماعة وليس حشدا.

إذن، فالعلاقة التي دعى جون جاك روسو بضرورة قيامها بين الناس، ليست على حد قول د. محمود أبو زيد:« مجرد تحالف دائم للسلطة والنفوذ باعتباره شيئا لا يتغير، ولكنها على الأرجح علاقة مشاركة دائمة تتصف بالحرية وبالتلقائية والمبادرة»[21].

لكن، بالرغم من ابتعاد أصول نشأة الجمهور عن مجال المسرح، إلا أنه كان دائما حاضرا فيه، ونظر إليه كامتداد لنفس الظروف التي أنتجته، جريا وراء تحقيق نفس الغايات التي تم السعي إليها سابقا في القرنين الثامن والتاسع عشر الأوروبيين. ذلك أن الإتجاهات المسرحية الحداثية في القرن العشرين، أنتجت ما يعرف بنظرية التمسرح أو (الميتا - مسرح) Meta -Théâtre، كصياغة جديدة بشكل ما للصيغة القديمة (المسرح داخل المسرح)، وتمثلت هذه النظرية في مسرح كل من المستقبليين (الشكلانيين الروس) واللامعقول أوالعبث (بيكيت، سارتر...) وكذلك في نظرية (المسرح الملحمي) التي طورها برتولد بريخت أو بريشت كما يحلو للبعض أن يسميه، وغيرهم. وكان هؤلاء يشتركون جميعا في الهدف ذاته، ويتمثل كما نعثر عليه في إحدى الآراء، في «نزع قناع الاعتيادية أو الألفة عن الوجود وتعرية الوجه الرأسمالي القبيح للحضارة الغربية الحديثة وفضح حالة الإغتراب واللا تواصل ما بين الأنا والآخر التي يعيشها إنسان الحضارة الحديثة»[22].

لذلك، أراد برتولد بريخت رد الإعتبار إلى الجمهور المسرحي «كمفهوم جدلي، يعتبره بريخت عنصرا مشاركا في صلب العمل المسرحي ، ويدعوه إلى التفكير في مصيره وفي الأوضاع السائدة، ثم يطالبه بأن يضحك ويشجع، ويتفاعل وينتقد ويرفض ويوجه الممثل، كأنه يلعب له هو كما يلعب اللاعب للجمهور في كرة القدم»[23].

ومن جهته اقترح المفكر الاجتماعي، بلاتون كيزرستر «ألا يقتصر الجمهور على المشاركة النشيطة في العرض، بل يجب أن يشارك أيضا بالعمل في مختلف أقسام المسرح»[24].

أما مايرهولد Meyerhold، فكان « يريد أن يحطم الفاصل بين الجمهور والخشبة، فبنى ممرات ودرجات تمتد من الخشبة إلى الصالة، وجعل الممثلين يتحركون في الطرقات بين الجمهور»[25]. وبعد ذلك صارت دعواته المتتالية منصبة على العمل بوعي لإثارة مستدعيات جمهوره، وقال: «إن الجمهور قد وجد كي يرى ما نريد له أن يرى»[26].

وبدلا من تقديم الحياة بأبعادها الجادة والمألوفة، فقد انجذب مايرهولد، ومال إلى أشكال عبقرية من المسرح الجماهيري والتراجيدي وملهاة الفارس والكاريكاتير الهزلي، ودفعته إلى «تقديم نوع جديد من المسرح تتوافر فيه أبعاد أخرى ديناميكية تبعث فينا البهجة والفرح، في توليفة يتداخل فيها الممثل والمتفرج»[27].

وبدوره ركز عالم النفس الأمريكي جلين ويلسون Wilson، Glenn D، مجددا النظر حول قيمة الضحك وربطها بالجمهور المسرحي الذي يعبر عن تذوقه واستمتاعه من مكانه كمتلقي، على مفهوم الاستجابة، كحساسية ينبه من خلالها ممثلي الكوميديا بعدم إغفالها، ويدعوهم كذلك إلى ضرورة وضعها في الحسبان بكثير من العناية، كما يوصي بالإضافة إلى ذلك بمنح الجمهور فرصة التعبير عنها لما لها

من أهمية في إيصال الضحك إلى ذروته. وفي ذلك نجده يقول: «فالجمهور يعبر عن تذوقه فيكتسب المؤدون ثقة متزايدة. فيحسنون أداءهم. فيزداد استمتاع الجمهور بهذا الأداء(...) ووفقا لنوع المسرح. فإن استجابات الجمهور ينبغي وضعها في الاعتبار بدرجة معينة. فعلى الأقل. مثلا يكون من الضروري أن يتوقف المؤدون برهة للحصول على الاستحسان أو الضحك. ويتعلم كل من ممثلي الكوميديا البارعين ضرورة الانتظار حتى يتجاوز الضحك قمته»[28].

وارتباطا بنفس السياق دائما. لكن في اتجاه آخر. نشير إلى سلطة الجمهور المسرحي وخطورته. التي تكمن في كونه من بين التحديات التي يواجهها الممثل الكوميدي الحقيقي. وإحدى المخاوف التي تنتابه وتسيطر عليه. إذ أنه عادة ما يخشى أن يفقد علاقته بالجمهور أثناء العرض. وينفصل عنه الجمهور بدوره. خاصة حينما يتوخى الفنان إثارة الضحك لدى المتفرجين. من خلال ما يلقيه من كلمات ويجسده من حركات ومواقف ولا يتمكن من ذلك. في هذه الحالة يتحول الممثل نفسه ليس إلى موضوع للضحك فقط. بل إنه يكون عرضة للاستهجان والاشمئزاز والسخرية ويتعامل معه باللامبالاة أيضا. فيقع له من ثم ما يسمى بظاهرة الموت فوق خشبة المسرح Dying on the stage.

وهو ما حاول جلين ويلسون تفسيره. من خلال ربط ما يحدث للمثل على الركح. بمظاهر النقد والاحتجاج التي يعبر فيها الجمهور عن رفضه لما يقدم له وعدم اكتراثه به. وذلك في قوله: «إن الأمر المأساوي من وجهة نظر ممثلي الكوميديا وكتاب المسرح الكوميديين. هو أن يكتشفوا أن المادة التي يقدمونها لا تستثير أي ضحك من مجموعة كبيرة من الناس. وتسمى هذه الظاهرة. بظاهرة الموت على خشبة المسرح Dying on stage. وهي ظاهرة تعادل أو تماثل الإجماع على الرفض أو الاستهجان. ويتم الحديث عن هذا الأداء بعد ذلك باعتباره أداء سخيفا. أو سمجا. أو غير مضحك»[29].

وعن تلك الظاهرة. يقول شاكر عبد الحميد مبينا كيف أن الفكاهة: «تتطلب دوما استثارة للتوقعات والتوترات ثم خفضا لها وتحررا منها. هكذا على نحو متزامن ومتعاقب ومتكرر. وإلا تعرض الممثل الكوميدي لظاهرة "الموت على خشبة المسرح". فنجده يطلق نكاته أو يقوم بأداء مواقف يعتقدها كوميدية ومضحكة. بينما يواجهها الجمهور ويواجهه باللامبالاة والاستهجان»[30].

أما الممثل الكوميدي الكويتي داود حسن. فقد صرح في إجابته عندما سئل في إحدى الحوارات التي أجريت معه حول ما يرعبه على خشبة المسرح بقوله: «ألا يضحك الجمهور... أنا أحيانا تهاجمني الكوابيس وأنا نائم... وأحلم بأنني على المسرح وأقول "أفيهات" . والجمهور جامد لا يتحرك فأصحو من النوم فزعا»[31].

تأسيسا على ما سبق. يتبين أن الخوف من الضحك. هو ما يفسر لنا من جديد. أن للضحك سلطته. التي يمارسها أحيانا عندما يظهر نفسه عكس ما يريد وينقلب ضدا على صاحبه. فيتحول نتيجة لذلك إلى أداة للتقويض والهدم.

وفي موطن آخر. نجد أن هناك في مسرحنا العربي. والمغربي منه خاصة. تصورات وآراء مهمة تلفت الانتباه إلى أهمية الجمهور المسرحي وجدليته. ومنها على سبيل المثال لا الحصر. ما جاء في تصور د. عبد الكريم برشيد فيما آنسه في المسرح التقليدي حيث يقال للممثل: اشتغل وكأن الجمهور أمامك غير

موجود. وحينئذ، تساءل تساؤلا يمكن اعتباره مشروعا وحاسما في الآن نفسه، وذلك في حديثه: «هل يعقل أن نفترض غياب الجمهور وفي الوقت نفسه نسعى إلى تحقيق التواصل معه؟- ويسترسل في الحديث- قائلا كذلك: إن الآخر كان دائما موجودا، ولكن داخل الظلمة (...) حتى يصبح عنصرا فاعلا في العملية الإبداعية التي هي بالأساس لقاء قبل كل شيء، ومن هنا نرى أن الصواب هو أن تقول للممثل: اشتغل وفي ذهنك دائما أنك أمام الجمهور»[32].

وفي السياق نفسه يحدثنا المسرحي المغربي الأستاذ، أحمد الطيب العلج عن قيمة الجمهور المسرحي من زاويته، قائلا: «هناك قاعدة تقول: لا تأخذ المسرحية حجمها النهائي إلا بواسطة الجمهور. كما أن المسرح مهرجان شعبي يتكون من مجموعتين اثنتين،هما: (مؤلف، مخرج، ممثل، المبدعين الذين في الخشبة، وما خلف الخشبة...)- والجمهور، فالجمهور هو النصف الثاني، هو الذي يكمل اللعبة بإعطائك الثقة والتصديق والمباركة»[33].

من هنا، يمكن اعتبار الجمهور حقيقة هو الآخر الضاحك، وذلك بالنظر إلى العرض المسرحي ككل باعتباره ظاهرة ثقافية وجمالية- فنية، والجمهور كعنصر فاعل ومشارك في عمق العملية الإبداعية. لذلك، فلكي نحكم على مدى نجاح المسرحية لابد من التساؤل عن مدى استجابة الجمهور معها وإقباله عليها؟ وهل لقيت قبولا أو تزكية من طرف المتفرج؟ أليس هو الواقع والمجتمع الذي وجه إليه العمل المسرحي كرسالة وينتظر منه في الآن نفسه استحسانه وإعجابه؟ ثم أليس نجاح النتاج الفني أو الإنجاز الإبداعي، يتوقف عند درجة استجابة الجمهور وقوة تفاعله وتواصله معه، وبالتالي حكمه عليه بالإيجاب؟

والنتيجة إذن، ستبقى لا شك، في أن الحكم النهائي لنجاح العمل الإبداعي عموما والمسرحي منه بوجه خاص ، راجع بالأساس إلى تلك العلاقة التي تجمع بين العرض والجمهور المسرحي، كمفهوم جدلي، حامل لحساسيات وأفكار وإيديولوجيات، فضلا عن أذواقه وانطباعاته الخاصة. والمسرحية الناجحة هي التي تأتي عروضها متتالية وتكون قاعاتها مليئة و مزدحمة.

وفي الأخير، يمكن القول، أن المسرح مهرجان شعبي، والجمهور هو الذي يكمل الفرجة، إذ لا مسرح بدون جمهور ولا جمهور بدون مبدع/ فنان، فالفنان هو لقاء وتواصل وحوار مع الجمهور، وهو حوار روحاني ووجداني.. فلا شيء أرق و أعظم وأجمل في هذه الحياة أكثر من تجاوب الإنسان وتفاعله مع الآخر، وخصوصا إذا كان هذا التفاعل إيجابيا.

4 - الوظائف النفسية للفكاهة في الكوميديا :

في هذا الإطار، وقبل الحديث عن وظائف الفكاهة في الكوميديا أو المسرح الفكاهي، جدير بالذكر أن هذه الأخيرة قابلة للاختلاف والتنوع والتعدد، بحسب تنوع طبيعة المواضيع التي يتناولها العرض المسرحي ذاته، ونظرا لتعدد الرؤى واختلاف زوايا النظر (المؤلف- المخرج- الممثل- الجمهور)، وإلى جانب ذلك، نجد أن هناك تعددا على مستوى طرق التحليل والمعالجة، فضلا عن تنوع أساليب التقديم والأداء فوق الخشبة. ولهذا، سيتم التطرق في هذا المبحث لذكر وظائف الفكاهة في جانبها السيكولوجي، وذلك بالتركيز على ثلاثة نماذج منها، وهي :

أ- الشعور بالحرية :

تتمثل هذه الوظيفة في الإعلاء من شأن الحرية وأهميتها وإمكانية الإحساس بها في الإبداع المسرحي. وكان من بين الأفكار الجديدة والأثيرة التي أتت بها الاحتفالية في بيانها، دعوتها إلى اعتماد فضاءات مفتوحة في الإبداع المسرحي. وبالمقابل وجهت انتقادا لاذعا للمسرح الإيطالي وما يأتي على شاكلته من حيث اعتماده للفضاء المغلق والمستقل الذات.

وإذا كان رواد الاحتفالية قد شددوا على أهمية الحرية في الاحتفال المسرحي، فإن ذلك نابع من وجوب «أن يكون الإنسان حرا ومستقلا، لأنه نادرا ما يكون كذلك في الحياة الواقعية»(34). وهكذا، تعتبر الاحتفالية نفسها في تعريفها النهائي بأنها «التعبير الحر للإنسان الحر في المجتمع الحر»(35). لأن الحرية والإبداع شرطان متلازمان. بحيث لا يمكن للإبداع أن يكون بلا حرية، والعكس صحيح. كما أن الشعور بها لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال أساليب الفكاهة والإضحاك والتسلية والترفيه. وغيرها من المتع الفرجوية التي يجود بها المسرح في كثير من الأحيان، من خلال استقرائه لانتظارات الناس وأعماقهم وتوقعاتهم.

بهذا المعنى إذن، تكون وظيفة الفكاهة في المسرح، قد حققت واحدة من أهم الإشباعات النفسية والذاتية والوجدانية للإنسان، ألا وهي الإحساس بالحرية، التي من شأنها أن تساعده على الشعور بالراحة، بل وتدفع به إلى العيش في رحلة خيالية، وحلم جميل، يرفع عنه ثقل الواقع ويزيل عنه الهموم. ولتعزيز هذا التصور نستحضر في هذا الصدد نظرة فرويد للفكاهة، التي يقول عنها: «إن الفكاهة ترتد بنا إلى تلك الحرية السعيدة المنطلقة التي كنا نستمتع بها أثناء الطفولة قبل أن تكون علينا رقابة أو رقيب»(36).

ب - تحرير الإنسان من القلق والاكتئاب والتوتر :

من بين الأسئلة التي تطرح نفسها بإلحاح في هذا المضمار، هي: كيف يمكن للفكاهة أن تكون منجاة للكوميديان وعلاجا نفسيا له؟ ولماذا أصلا يشعر الممثل الكوميدي بالتوتر والاضطراب النفسي؟ وكيف يستبد به القلق ويخيم عليه الاكتئاب، وهو نفسه مصدر للضحك والبهجة والمرح بالنسبة للكثيرين؟

تنضاف هذه الوظيفة التي أسميناها بتحرير الإنسان من القلق والتوتر والاكتئاب، إلى الوظائف النفسية الأخرى التي تلعبها الفكاهة والضحك في المسرح. ويدعم هذه الفكرة ما توصل إليه المحلل النفسي د.عبد الغني عبد الحميد رجب في اعتباره أن: «الفكاهة والضحك هما استجابة أو رد فعل مهمته الأولى تحرير الطاقة المكبوتة الناتجة عن القلق والإكتئاب والتوتر»(37). وهي الحالة التي يمكن أن يعاني منها منتجي الفكاهة أنفسهم، لذلك يقال «إن الممثل الكوميدي يعاني في عمله مشقة تفوق ما يعانيه ممثلو التراجيديا، إنه ينبغي عليه أن يقوم دائما بالبناء، ثم الهدم، ثم البناء، ثم الهدم، وذلك فيما يتصل بعلاقته بالمتلقي ومشاعره(...)، وهذه المشقة التي يعاني منها ممثل الكوميديا الحقيقي، يؤكدها ما كشفت عنه بعض الدراسات الحديثة من أن حوالي 85% من ممثلي الكوميديا قد لجؤوا إلى العلاج النفسي في فترة ما من فترات حياتهم، إنه ينبغي عليه أن ينشر الضحك ولو كانت أعماقه غارقة في البكاء»(38).

ولعل أفضل دليل على ذلك، هو التقرير العلمي الذي كتبه يانوس Yanus، من أن «حوالي % 85 من الذكور قد لجأوا إلى العلاج النفسي في وقت ما من حياتهم»(39). وثمة

علاقة ممكنة بين الكوميديا والاكتئاب تتمثل في أن هؤلاء الناس «يكونون غير سعداء لأنهم يبدؤون عملهم دون انجذاب قوي مع الدور الخاص بالمهرج، مثلا يتحولون إلى أشخاص فكهين أو ظرفاء كآلية مناسبة لمواجهة اكتئابهم الخاص، كما أنهم يستخدمون هذه الآلية لجعل الآخرين يضحكون، كتطوير ثانوي لها»(40).

وهناك حقيقة خاصة تشير إلى أن «العديد من ممثلي الكوميديا يبدو أنهم يعيشون حالة خاصة من الاكتئاب والتعاسة، ويعانون من صعوبة واضحة في تكوين علاقات مشبعة»(41).

ولهذا، كانت مجهودات علماء النفس منصبة على نحو خاص وملائم، من أجل الفحص الدقيق لبيان إمكانية الفكاهة في تحرير الإنسان من التوتر والقلق والاكتئاب، وكذا قدرتها على التخفيف من الأزمات النفسية والانفعالية. و نورد في هذا الصدد ما أثبتته دراسات عدة أكدت بتعبير- جلين ويلسون - في قوله: «أن الفكاهة هي إستراتيجية من إستراتيجيات المواجهة الفعالة في التعامل مع المحن أو الكرب، كما ارتبط استخدام الفكاهة بانخفاض الشعور بالوحدة النفسية أو الاكتئاب، وبوجود مستوى مرتفع من اعتبار الذات أو احترامها»(42).

وفي السياق ذاته، أظهر تتبعنا لبعض المحاولات والإشارات الواردة حول مختلف الدراسات المعاصرة، التي أجريت على مبدعي الكوميديا عموما، والممثلين منهم خاصة، والمشهورين منهم بالأخص، أمثال (شارلي شابلن، ريتشارد بريو، سبايك ميليجان، وودي آلن، برناردشو، آرت بوتشولد، فيلدز، ليني بروس، ومارتي فيلدمان، وغيرهم)، وممثلين عرب كثيرين، منهم (عادل إمام) (43)، أظهر ذلك، أن حياة هؤلاء وغيرهم كانت متسمة بالاضطراب والتوتر والحزن والأسى لأسباب كثيرة، منها ما يرجع إلى اليتم، والطفولة التعيسة، وانحراف الأب والشعور بقلة الاهتمام، وغيرها من الدوافع.

من هذه الزاوية، قد يصح القول بأن طفولة البؤس والشقاء والحرمان، قد تكون سببا في إنتاج إنسان متفكه (كوميدي)، خاصة إذا كانت طفولته مصاحبة للموهبة، وهو ما نلمسه من خلال الإجابة التي نقف عندها، حيث سئل أبوت: ما الذي يجعل الشخص مبدعا؟ وقال بدون تردد: «طفولة شقية» (44).

وبعد التمعن في الدراسات التي أجريت حول مبدعي الكوميديا كذلك، توصل بعضهم إلى نتيجة مفادها « إن المضحك الكبير هو غالبا مستودع بشري، أو ينبوع للألم والغضب والانفعال العميق، وأن طفولته



الممثل عادل إمام

غالبا ما تكون عبثية الطابع أو لا معقولة وأن هناك ميلا غلابا إلى التقمص المباشر للانفعال والشخصيات يكون موجودا لديه» (45).

وما يلفت النظر، مما تم تقديمه من آراء حول ما

أجري من دراسات على الحالات المختلفة لممثلي الكوميديا، هو الشيء الذي يوضح أن ضحكهم لا يتصل في أغلب مستوياته بالسعادة والسرور أو خلو البال. والحجة في ذلك ما ذهب إليه عالم النفس البريطاني وليم مكدوجل، الذي انتقد فكرة الربط بين البهجة والضحك حين قال: «إن الضحك ليس تعبيرا عن السرور أبدا، بل هو مولد له، وإننا نضحك لأننا تعساء والضحك يجعلنا نشعر بأننا في حال أفضل»[46].

وغير بعيد عن المعنى نفسه، يقر الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه، في (هكذا تكلم زرادشت) بأن «الإنسان الأعلى هو الذي يتعلم كيف يضحك»[47]. وأكد بالإضافة إلى ذلك أن «الإنسان من أكثر الكائنات تعاسة في العالم وقد ابتكر الضحك»[48].

ووفقا لنيتشه، نميل إلى القول بأن الإنسان من أكثر الكائنات تعاسة في العالم وقد ابتكر الضحك، بحيث ليس من المدهش أن تنبعث أجمل فكاهة من الممثل الكوميدي حتى وإن كان من أعمق الناس حزنا، كما ليس من الغريب أن الذي يتألم ويعاني باستطاعته توليد الهزل وإثارة السخرية والضحك ببراعة فائقة قد لا تتوفر لدى الكثيرين، فالتعيس هو الذي يضحك ويسخر ويمرح لكي يبدل كآبته بالفرح و الانشراح.

ج - اندماج الجمهور :

أشار جلين ويلسون من مرجعيته النفسية، إلى مفهوم اندماج الجمهور كإحدى الوظائف التي تؤديها الفكاهة في الكوميديا، ممثلا لذلك بما تستند إليه القوة الدافعية/ الانفعالية للفكاهة من قدرة « على ملاءمتها للانشغالات والرغبات والأخيلة الخاصة بالجمهور الذي يتلقاها، وهذا يعني أن التعرف على أمر النكتة أمر مهم فيما يتعلق بالمادة الفكاهية»[49].

على هذا النمط، تسير الفكاهة وتستعمل في المسرح كآلية تلفت انتباه الجمهور وتساهم في جذبه واستقطابه نحو فضاء غير واقعي، وإنما تخييلي. و هذه غاية نلمسها ليس فيما تسعى إليه الفكاهة لبلوغه فحسب، بل أيضا فيما يسعى إليه المسرح نفسه لتحقيقه، وفي هذا الصدد يقول بيتر بروك: «هدفنا تحرير الخيال، وجذب الجمهور نحو عالم خيالي»[50].

وهذا التوحد أو الاندماج لا يمكن أن يحدث طبعا، ما لم يتمكن الممثل من تحقيقه مع ذاته، من خلال الشخصية المسرحية التي يؤدي دورها كآخر، لأن بهذه الوسيلة سيصير بإمكانه أن يندمج مع الجمهور ويتوحد معه هو الآخر من جانبه كمتلقي. بهذه التقنية، وعن طريقها، بالتالي « يكاد فعل التمثيل المسرحي يكون أكثر مظاهر الوجود الإنساني التي تتجلى فيها نشاطات التوحد والتوحد المقابل»[51].

وفي هذا المنحى، يصبح المسرح في جوهره مجازيا -بتعبير هوفمان- يكون فيه، كما يقول: «الممثل والجمهور والمسرح نفسه أمورا شديدة المرونة، وفيه يتداخل الممثل مع الجمهور، والجمهور مع الممثل، وفيه تعرض بعض جوانب


شارلي شابلان

الظاهرة التي تتعلق بالأداء»[52].

وبهذا التداخل وذاك الاندماج، يتحول الجمهور من وضعيته كمشاهد إلى مشارك لحد التوريط، مع ما يحدث أمامه من أحداث أو ما تلقاه الشخصيات من مصائر وتجارب، وهو يسقطها على الواقع والحياة التي تستمد منه، وتبعا لهذا السياق يذهب شاكر عبد الحميد قائلا: «إننا لا نكون هنا مجرد متفرجين أو مهتمين أو مشاهدين لما يحدث أمامنا، بل مشاركين فيما يحدث، بل متورطين فيه ومندمجين أيضا، فالأحداث التي تحدث أمامنا قد تحدث في حياتنا، والشخصيات المتورطة فيه قد تكون نحن أنفسنا، وليس ثمة انفصال بين الحياة في المسرح والمسرح في الحياة»[53].

وبناء على ذلك، تجدر الإشارة هنا، إلى أن موقف المتلقي وهو يستقبل التجربة المسرحية التي يتعرض لها، سيكون هو الشعور بأنها تجربة أو خبرة بديلة Vcorious Experience، إنها خبرته لكنها في الوقت نفسه ليست كذلك. يقول شاكر عبد الحميد في هذا الاتجاه مفسرا: « خبرته الخاصة كمتلق، لكنها خبرة شخص آخر يتعرض للآلام أو يكون موضوعا للضحك، إن خبرته إذن ليست خبرته وتجربته ليست تجربته، إنها بديل لخبرة الممثل أو الشخصية المسرحية»[54].

إن ما يبرزه التتبع لمراحل هذه الوظيفة، هو أن كفاءة الإنجاز المسرحي لا تتجاوز إلى حد بعيد، قدرته على التأثير في جمهور النضارة ورفعهم من وضعية الوجود في الحياة الواقعية بطبيعتها الإعتيادية والمألوفة، إلى وضعهم في عالم الفن المسرحي، أو العيش - ولو مؤقتا- في حياة الإيهام والتخييل، بفعل الفكاهة، التي قد تجسدها النكتة مثلا، كأسلوب من أساليبها، التي تظل كالحلم بالنسبة للكثيرين، ولها حضورها القوي والمتميز في هذا المستوى لأن باستطاعتها إثارة الضحك بشكل سريع في صفوف الجمهور العريض، خاصة حين يأخذ بزمامها كوميدي بارع ومقتدر، يمثل صورة حقيقية للآخر الضاحك، هو ذلك « الآخر- الكوميديان- الذي تكفيه مجرد فكرة أو حتى نكتة ليحولها فورا، عن طريق نشاطه الجسدي وبديهته الحاضرة دوما إلى فصل مضحك»[55].

والحق، أن غايات: الشعور بالحرية، وتحرير الإنسان من التوتر والقلق والاكتئاب، ثم اندماج الجمهور، ليست سوى مجرد عينات لبعض المقاصد التي تنطوي عليها الفكاهة في المسرح، وهناك إلى جانبها وظائف نفسية عديدة (كتنشيط الدورة الدموية، والشعور بالانتشاء...وغيرها)، لا يتسع المقام للتفصيل فيها، هذا فضلا عن وظائف أخرى ثاوية وراء الضحك في الكوميديا، وهي بالتحديد ذات اتصال وثيق بأبعاد الفكاهة الاجتماعية المختلفة، وتأتي بمعاني متباينة (كوسيلة للنقد الاجتماعي، وكأداة للتفاعل والاستثارة الجماعيين...)، وهنا، في ظل هذه الوظائف الاجتماعية، تلعب السخرية دورها الطبيعي، كوسيلة للإصلاح الاجتماعي، وتشتغل كعنصر للمقاومة والدفاع، لاسيما حين تتعمد التشويه والفضح والتعرية.. ثم تستعمل كأداة، لا للتصويب والتقويم والتعديل فحسب، بل وللعقاب أيضا، الذي تمارسه على مختلف مظاهر السلوك الملتوية، لترفع (تلك الأداة) بعد ذلك، وتلقى على ظهور الذين يلحون بإصرار وتعنت، على التمادي في اقتراف الحماقة التي تغمر ثقافتهم وحياتهم اليومية.

إلى هنا، وعند هذا الحد، كانت الإشارة خاطفة وموجزة، حول الدلالات الاجتماعية لوظائف الفكاهة في المسرح الكوميدي. فالمسرح في أصله، كما يقول رولان بارت، موضحا : «المسرح

كله حركة اجتماعية، و- تعبير خارجي- مادي، عن الصراعات الاجتماعية »...[56]، والمجال مفتوح للقارئ الضمني، لاستكشاف ملامح هذه الوظائف من خلال ربطها بمظاهر المضحك وتجسيداته في الفن المسرحي، على أمل الرجوع لتتمة الموضوع في دراسة لاحقة إن شاء الله سبحانه.

والخلاصة مما سبق، أن التمثيل المسرحي يكتسب أبعاده السيكولوجية ودلالاته السوسيولوجية، من خلال ظاهرة الفكاهة التي تتناولها المواضيع المسرحية كقيمة جمالية، والتي يجسد الممثل الكوميدي (الآخر الضاحك) مظاهرها المضحكة، بأسلوبه الساخر، ويوجهها إلى الجمهور (الآخر الضاحك)، الذي ينفعل معها بدوره من خلال الضحك كشكل من أشكال الاستجابة مع العرض.

وفي سبيل الختم :

يدفعنا هذا الموضوع الذي دار حول الفكاهة والكوميديا، المنتمي بطبيعته كما تبين، إلى ما يسمى حديثا "بالدراسات البينية" Interdisc-plinary، الذي تتداخل فيه اختصاصات علمية متباينة، وحقول معرفية كثيرة، كالأدب والفكر والفلسفة وعلم نفس النقد والإبداع الفنيين، وغيرها، - يدفعنا ذلك - إلى القول بأن الأمر يدعو إلى مزيد من البحث العلمي المتخصص، والنقد المؤسّس لمقاربة ظاهرة الفكاهة في الكوميديا، في مختلف مجالاتها الإنسانية.

من هذه الوجهة إذن، نؤكد في الأخير، أن فن التمثيل أضحى الآن علما يسعى لخدمة العلوم الإنسانية، لأنه يشتغل على الإنسان كذات، وكينونة، للإنسان نفسه كآخر (متلقي- جمهور)، ويبحث في العلاقات والسلوك الإنسانيين، كأفكار وعلوم وقضايا،... والتمثيل المسرحي كخبرة جمالية، وكظاهرة فنية، ثقافية واجتماعية، أصبح اليوم، وهو يستحضر الفكاهة ويتكئ على عناصرها أكثر مما دونها لتحقيق الفرجة، يغطي شقا كبيرا من حاجة الإنسان المعاصر، التواق إلى الشعور بالأنس والألفة والمشاركة الجماعية، التي تمتد ينابيعها وأصولها العميقة إلى زمن سحيق من تاريخ الاجتماع البشري.

هوامش :

1 - أحمد شايب: أبحاث في الضحك والمضحك، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2010، الطبعة الأولى، ص. 129.

2 - أحمد شايب: نفسه، ص. 7.

3 - شاكر عبد الحميد: تقديم بعنوان: «الأنا والآخر» أو المسرح بوصفه «إبداعا متجددا»، لكتاب: صالح سعد، الأنا- الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، العدد 274، أكتوبر 2001، ص 11.

4 - شاكر عبد الحميد، نفسه، ص 10.

5 - شاكر عبد الحميد، نفسه، ص 12.

6 - لمزيد من التفصيل، أنظر: عادل أيت أزكاغ: فن التمثيل بين الأنا ولآخر، بحث لنيل الإجازة في شعبة اللغة العربية وآدابها، تحت إشراف: د. محمد جلال أعراب، مرقون بكلية الآداب بجامعة ابن زهر، أكادير 2006، الصفحات: 21/22/23/24، وراجع تقديم شاكر عبد الحميد لنفس الكتاب، الصفحتين:13/14.

7 - أبي منصور الثعالبي: فقه اللغة وسر العربية، أورده شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك؛ رؤية جديدة، ص 18.

-8 القرآن الكريم: سورة النمل، من الآية (18).

9 - عماد الدين إسماعيل ابن كثير القرشي الدمشقي، قصص الأنبياء، تعليقات: الشيخ ناصر الدين الألباني، واعتنى به: محمود بن الجميل، مكتبة الصفا- دار البيان الحديث، القاهرة، الطبعة الأولى، 2005، ص. 475. العبارة التي تحتها سطر إضافة من عندي من أجل التوضيح. بإمكانك العودة إلى الآية التي قبلها، للوقوف عند معنى هبة العلم ونعمته التي منّ الله بها على النبيين

داوود وابنه سليمان عليهما السلام.
10 - ابن منظور، أورده شاكر عبد الحميد، نفسه، ص 19.
11 - شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 289، يناير 2003، راجع الفصل الأول منه، ص 13.
12 - عادل أيت أزكاغ: فن التمثيل بين الأنا والآخر، بحث سبق ذكره، :الصفحات: من 24 إلى 29، وأنظر الباب الأول من كتاب: أحمد شايب، الضحك في الأدب الأندلسي؛ دراسة في وظائف الهزل وأنواعه وطرق اشتغاله، الطبعة الثانية 2008. كما يمكن الرجوع إلى : الفصل الأول والثاني من كتاب: شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك؛ رؤية جديدة، 2003 .
13 - أحمد شايب: الضحك في الأدب الأندلسي؛ دراسة في وظائف الهزل وأنواعه وطرق اشتغاله، دار أبي رقراق، الرباط، ط 2، 2008 ، ص 188.
14 - شاكر عبد الحميد، أورده عن: جانكو، الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، ص 81.
15 - محمد علي الكردي: مفاهيم الفكاهة الفرنسية من خلال فنون الكوميديا، عالم الفكر، المجلد 13، العدد 3،(خاص حول الفكاهة والضحك)، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر، 1982، ص 149.
16 - بيير فولتز:الكوميديا، ترجم عنه: محمد علي الكردي، المرجع السابق، ص150.
17 - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985، ص 111.
18 - صالح سعد: الأنا- الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، العدد 274، الكويت، أكتوبر 2003، ص 71.
19 - عادل أيت أزكاغ: فن التمثيل بين الأنا والآخر، نفسه، أنظر الصفحات(من 74 إلى 78) التي تغطي المبحث الثالث من البحث، بعنوان:الجمهور المسرحي كمفهوم جدلي.
20 - هناك العديد من الدراسات المساعدة على الوقوف عند منهج روسو، منها خاصة:
La Pensée politique DePuis Men-: Felix Penteit .tèsquieu .Sirey .Paris. 1960
21 - محمد أبو زيد: ج. ج. روسو والعقد الاجتماعي، عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الثالث- أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر1979، ص 201، ولمزيد من التوسع حول العقد الاجتماعي، راجع: في ذكرى روسو، بقلم موريس كراستون، ترجمة: بدرية محمد أحمد، عالم الفكر، نفسه، ص 209 إلى224.
22 - صالح سعد، الأنا- الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، نفسه، ص 170.
23 - عادل أيت أزكاغ: الضحك في الثقافة الشعبية في ضوء الكرنفال عند ميخائيل باختين، ضمن كتاب: أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الثانية، منشورات: جامعة ابن زهر- كلية الآداب، ودار أبي رقراق، الرباط 2010، ص 192.
24 - محمد مصطفى المصري: مايرهولد.. العبقري المجنون، مجلة الفيصل، الدار العربية للطباعة والنشر، العدد 342، يناير- فبراير 2005، ص 105.
25 - محمد مصطفى المصري، مرجع سابق، ص 105.
26 - المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم: جيمس روز، إيفانز، تر: فاروق عبد القادر، جيء به في المرجع السابق، مجلة الفيصل، ص 106.
27 - محمد مصطفى المصري، مجلة الفيصل، نفسها، ص 106.
28 - جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، مراجعة: محمد عناني، عالم المعرفة، الكويت، العدد 258، يونيو 2000، ص 94.
29 - جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، نفسه، ص 119.
30 - شاكر عبد الحميد: تقديم: لكتاب: الأنا- الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، نفسه، ص 18.
31 - شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، ص 243.
-32 عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، 1999، ص 71.
33 - أحمد الطيب العلج، في حوار معه، المناهل، مجلة شؤون ثقافية، تصدرها وزارة الشؤون الثقافية، العدد 4، أكتوبر 1995، ص 17.
34 - محمود أبو زيد: جان جاك روسو والعقد الاجتماعي، عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الثالث- أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر 1997، ص 199.
35 - فن التمثيل بين الأنا والآخر، نفسه، ص 78، كما يمكن الرجوع إلى: عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، خاصة في الفصل المتعلق بنظرة الاحتفالية للجمهور المسرحي.

36 - فرويد: أورده، عبد الغني عبد الحميد رجب، في مقال له بعنوان: البقاء للأضحك، العربي، العدد 552، رمضان 1425ه- نوفمبر2004م، ص 143.

37 - البقاء للأضحك: العربي، نفسه، ص 143.

38 - شاكر عبد الحميد: تقديم لكتاب:الأنا- الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، سبق ذكره، ص 18.

39 - جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، مراجعة: محمد عناني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 285، يونيو/ حزيران 2000، ص 269.

40 - جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، نفسه، ص 270.

41 - جلين ويلسون، نفسه، ص 271.

42 - جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، نفسه، ص 263.

43 - شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، نفسه، من ص 429 إلى 432، وانظر:جلين ويلسون، نفسه، من ص 271 إلى 274.

44 - زئيفي: ترجم عنه شاكر عبد الحميد،المرجع نفسه، ص 430. - وأبوت، هو الشخص البدين في ثنائي أبوت وكاستيللو الشهير في السينما.

45 - زئيفي: أتى به شاكر عبدالحميد في الفكاهة والضحك؛ رؤية جديدة، نفسه، ص 429.

46 - الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، نفسه، ص 25.

47 - شاكر عبد الحميد، تقديم: كتاب:الأنا- الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، نفسه، ص 17.

48 - الفكاهة والضحك؛ رؤية جديدة، نفسه، ص 22.

49 - جلين ويلسون، نفسه، ص 256.

50 - بيتر بروك:أورده شاكر عبد الحميد في كتابه: الخيال: من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، العدد 360، الكويت 2009، ص 370.

51 - شاكر عبد الحميد، تقديم: لكتاب الأنا- الآخر، نفسه، ص 11.

52 - هوفمان: ترجم عنه شاكر عبد الحميد في إحدى المراجع الأجنبية وأورده في كتابه: الخيال، من الكهف إلى الواقع الافتراضي، نفسه، ص 374.

53 - شاكر عبد الحميد: الخيال؛ من الكهف إلى الواقع الافتراضي، نفسه، ص 376.

54 - الأنا- الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي: التقديم، نفسه، ص 11.

55 - صالح سعد، المرجع السابق، نفسه، ص 73.

56 - سامية أحمد أسعد: رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا، عالم الفكر، المجلد الثاني.

■ ■ ■

المغرب الفني خلال القرن العشرين
من "الفنون الأهلية" إلى الفن التشكيلي

عزيز أزغاي

يرجع اهتمام سلطات الحماية الفرنسية ب "الفنون الأهلية - Arts Indigènes"، والمقصود بها هنا الحرف التقليدية، إلى بداية القرن العشرين[1]. حيث طرحت في بداية الحماية مسألة المحافظة على الصناعات التقليدية المغربية التي كانت تشكو من الهشاشة، بسبب المصنوعات الغربية المتطورة والرخيصة الثمن التي اكتسحت الأسواق المغربية.

وهكذا، فابتداء من سنة 1913، سيعلن الجنرال ليوطي عن سياسة انطلاق برنامج لتجديد وإحياء وإنعاش... "الفنون الأهلية"[2]، كما جاء على لسانه، بصفته مقيما عاما على المغرب آنذاك. وكانت أولى الخطوات في هذا الاتجاه هي تجميع وتصنيف وإحصاء كل أثر مادي مرتبط ب " الفنون الأهلية " القديمة، من أجل وضعه في متاحف معدة خصيصا لهذا الغرض، كما تمت الاستعانة كذلك بهذه المشغولات الحرفية لتكون بمثابة نماذج للحرفيين المغاربة Modèles، من أجل الاستعانة بها في مصنوعاتهم، وفق التصور الذي وضعه الماريشال ليوطي نفسه[3].

ولتحقيق هذه الغاية، أوكل ليوطي للسيد بروسبير ريكار[4] - Prosper Ricard ابتداء من سنة 1913 مهمة تعليم الأهالي كل ما

له صلة بالفنون الأهلية. ومن ثم، سيعمل في سنة 1915 على تنظيم المعرض الأول الفرنسي- المغربي بمدينة الدار البيضاء. حيث ستشكل منتجات هذا المعرض، التي جمعت بين المصنوعات التقليدية والحديثة، فرصة للوقوف على ما ينبغي اتخاذه من إجراءات في أفق تجديد قطاع الصناعة التقليدية المغربية. وفي هذا الإطار، تم إحداث متحفين في كل من مدينتي الرباط وفاس لعرض نماذج من الصناعة التقليدية التي اتخذت نماذج يجب الحفاظ عليها[5].

وموازاة مع ذلك، تم إحداث مفتشيتين للفنون الأهلية بكل من الرباط وفاس، وسيقوم السيد ريكار بالإشراف المباشر على مفتشية فاس، في حين ستقوم سلطات الحماية بتزويد مفتشية الرباط بالمواد الأولية، وتخصيص أجرة محددة للصناع المغاربة التقليديين بهذه المدينة. وعلى هذا الأساس، سيقوم السيد ريكار بتخصيص بعض المكافآت للصناع المتفوقين بمدينة فاس، قبل الإعلان، سنة 1918، عن تأسيس " مكتب صناعات فن الأهالي - Office des industries d'Art indigène "، وهو المكتب الذي ستسند إليه مهمة دعم فكرة تجديد الحرف التقليدية، تمهيدا لإشراكها في المعارض الدولية، قبل أن يتحول إلى "مصلحة للفنون الأهلية- Service des Arts indigènes "تحت إدارة السيد ريكار نفسه[6].

وهكذا، سيتم في سنتي 1926 و 1928 على التوالي تأسيس متحفين إضافيين في كل من مدينتي مكناس ومراكش، وجهزا بالمصنوعات المحلية التقليدية. ومن أجل تسريع وتيرة برنامج إعادة تكوين الحرفيين، قامت سلطات الحماية بإنشاء مكتب للرسم أوكلت إليه مهمة إعادة إحياء العديد من النقوش والزخارف القديمة، معتمدة في ذلك على نماذج وصور وأشكال أصيلة وذات قيمة تراثية وتاريخية مهمة[7].

وابتداء من سنة 1928، سيعمد السيد تيودور ستيغ - Théodore Steeg الذي أصبح مقيما عاما على المغرب خلفا للماريشال ليوطي، على توسيع دائرة اهتمام سلطات الحماية بالفنون المحلية، وذلك من خلال الاهتمام بالجانب الموسيقي، خاصة لدى بعض القبائل المستقرة بالمناطق الجبلية[8]، وهو ما كان يشكل مرحلة ثانية من اهتمامات سلطات الحماية بالشأن الثقافي المغربي، أي الانتقال من الصناعة التقليدية إلى المجال الموسيقي الفني.

وبعد خمس عشرة سنة قضاها على رأس مصلحة الفنون الأهلية، سيحال السيد ريكار على التقاعد، ليحل محله السيد جان بلدوي[9]- Baldoui Jean الذي واصل الاهتمام الذي كان قد كرسه سلفه السيد ريكار بالمصنوعات التقليدية، وخاصة صناعة الزربية، وسيعمل على إثارة الانتباه، ربما بسبب حدسه الفني المرتبط بالألوان، إلى ضرورة المحافظة على هوية الزربية المغربية، من خلال اعتماد عنصر اللون، بما يسمح بتمييز هذا المنتوج التقليدي في كل منطقة من مناطق المغرب على حدة.

غير أن السيد بلدوي سرعان ما سينقل اهتمامه، بعد ذلك، إلى مجالات أخرى لا تقل فنية عن صناعة الزربية، ويتعلق الأمر هذه المرة بفن التطريز وصناعة النحاس والنجارة ثم النقش على الخشب...[10]، الأمر الذي يمكن اعتباره البوابة التي مهدت للاهتمام بفن التصوير الصباغي، وتأسيس مدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء- بعد ذلك- في سنة 1952، على الأقل تلبية لحاجة الجالية الفرنسية المقيمة آنذاك في المغرب إلى مدرسة متخصصة في تدريس الفن عموما، وفن الرسم والتصوير

الصباغي على وجه الخصوص؛ وكان ذلك بعد تجربة المدرسة الإعدادية للفنون الجميلة بمدينة تطوان، التي كانت قد راكمت، في تلك الأثناء، سبع سنوات من التدريس والتجربة والحضور الفعال في الأوساط الشمالية المغربية.

المدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء :

لم يكتب للفنون الجميلة- Les Beaux Arts أن تشهد نفس الحماس والمسار وحجم الرعاية الذي لقيته "الفنون الأهلية" من قبل سلطات الحماية الفرنسية. ويمكن أن نرجع السبب في ذلك إلى كون "الفنون التقليدية أو الأهلية" كانت تتبوأ، من الناحية التاريخية، مكانة مهمة في نسيج الصناعات المغربية المحلية، أي أنها حازت ما يكفي من النضج جعلها تثير اهتمام الفرنسيين. ولكونها كذلك اعتبرت منتوجا مغربيا خالصا، على عكس الفنون الجميلة، التي كان ينظر إليها على أنها إبداع غربي، لا يمكن للمغاربة أن يبرعوا فيه أكثر من أصحابه الغربيين أنفسهم.

لذلك، كان واردا أن تخصص الورشات الفنية داخل مدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء - عند إنشائها في سنة 1952 - إلى الفرنسيين المقيمين في المغرب وإلى أبنائهم، في محاولة منهم لإضفاء نوع من الحياة الغربية-الفرنسية على أجواء مدينة الدار البيضاء العمالية الصاخبة. ويمكن اعتبار تبني هذا الاختيار المكتفي ب "فرنسيته" سببا كافيا ساهم في ظهور نوع من التفاوت في الطرق البيداغوجية والمنهجية التدريسية المعتمدة داخل هذه المدرسة، والتي كانت في مجملها، وحتى حدود سنوات الستينيات، تتسم بغياب تحفيز حاسة البحث لدى التلاميذ(11).

ولعل هذا "المأزق البيداغوجي" هو ما جعل هذه المؤسسة لا تعرف، مثلما حصل في تطوان، بعض التطور الطبيعي والفعال خلال الفترات الأولى من تأسيسها، لكونها كانت من جهة مؤسسة حرة، أي أنها كانت مفتوحة أمام الفرنسيين من مختلف الأعمار، ومن جهة ثانية، لكونها كانت غير خاضعة لنفس القوانين التي تحكم المدارس الفنية الفرنسية الجهوية من حيث التنظيم، وكذا شروط استقبال الراغبين في متابعة الدراسة بها، رغم أن موادها وبرامجها التعليمية كانا يشيان بغير قليل من التنوع.

وحسب إفادة خصنا بها السيد موريس أراما - Maurice Arama ، (ثاني مدير يعين على رأس هذه المؤسسة من سنة 1960 إلى سنة 1962) ،فإن مدرسة الدار البيضاء قد انطلقت مع الأطر الفرنسية التالية أسماؤهم:

من سنة 1952 إلى حدود سنة 1960:

- المدير المسؤول : السيد هنري فاسكيز - Henry Wacquiez، وهو رسام ونحات فرنسي.

أما طاقم التدريس فكان يتكون من السادة الأساتذة:

- فرانسوا فيردي - François Verdy (مادة الرسم).
- كلود كورتو - Claude Courteau (مادة الزخرفة).
- فرانسوا بيلينو - Françoie Bellenot (مادة التصوير الصباغي).
- إسحاق ليفي - Issac Levy (مادة الرسم المعماري).
- أ. ج. ديهون - I.J. Duhon (مادة الرسم المعماري).

من سنة 1960 إلى سنة 1962:
المدير المسؤول: موريس أراما - Maurice Arama، وهو فنان تشكيلي فرنسي.
أما هيأة التدريس فلم يطرأ عليها أي تغيير، باستثناء التحاق بعض الأسماء الجديدة بها من أمثال الأساتذة :
كاب دوفيل - Emaux (Capdeville)،
كلود ميشيل - Claude Michel
(مادة السيراميك) ،
موريس أراما - Maurice Arama
(مادة فنون الكرافيك)،
جان فرانسوا زيفاكو - Jean François Zevaco
(مادة الرسم المعماري).

وهكذا، وكما أشرنا إلى ذلك من قبل، فإن طبيعة هذه المدرسة الحرة والمفتوحة أمام كافة الأعمار، وغير المقيدة بأية ضوابط تنظيمية، جعل منها مجرد فضاء لتلقي معرفة فنية وجمالية "لتجزية الوقت"، دون أن يستفيد المترددون عليها من أي دبلوم يسمح لهم بإتمام دراستهم بفرنسا أو امتهان التدريس. وقد ظلت الأمور على هذا النحو حتى حدود سنة 1960، وهي السنة التي شهدت تحمل السيد موريس أراما - Maurice Arama مسؤولية إدارتها، حيث سارع إلى إعادة هيكلتها وفق النظم القانونية والتنظيمية الجاري بها العمل في المدارس الجهوية الفنية المماثلة بفرنسا، ومن ذلك، تخصيص دبلوم لفائدة التلاميذ المتخرجين كان يسمي ب (le CAFAS) أي "شهادة الكفاءة للتكوين الفني العالي"[12]، كما بادر كذلك إلى إضافة تدريس مادة السيراميك، فيما يمكن اعتباره انفتاحا خجولا على بعض المشغولات الفنية المغربية الأصيلة.

وعلى الرغم من ذلك، وعلى عكس المعهد الوطني للفنون الجميلة بمدينة تطوان، الذي أسس لبداياته في ظروف لم يكن لفن التصوير الصباغي في المغرب كل ذلك الحضور الذي تحقق نسبيا في مرحلة الخمسينيات، واستحضارا كذلك لقوة الاحتقان الذي كان يطبع مناطق النفوذ الفرنسي (مقارنة مع الهدوء النسبي في مناطق النفوذ الإسباني)، وانعكاس ذلك على تكوين وعي بصري نقدي مشحون إيديولوجيا لدى فئات واسعة من الشباب المغربي المتعلم، خصوصا المرتبط منه بعالم الفن... فإن مدرسة الدار البيضاء لم تحظ بنفس الحضور الفني داخل أوساط الشباب المغربي، رغم أن السيد أراما أكد لنا بهذا الصدد أن المدرسة كانت مفتوحة في وجه كل المغاربة، ممن كانت تحدوهم الرغبة في تعلم مبادئ الفن الحديث. ولعل وضعية الاحتباس هاته، هي ما جعل إشعاع مدرسة الدار البيضاء يبقى منحصرا داخل أفراد الجالية الفرنسية المقيمة بمدينة الدار البيضاء، وذلك إلى حدود مطلع الستينيات من القرن العشرين.

وقد ساهم الانتقال التدريجي المؤسساتي والتنظيمي الذي أسسته سلطات الحماية الاسبانية في الشمال، من صيغة "الفنون والحرف التقليدية"، مرورا ب "الفنون المغربية"، ثم "مدرسة الفنون الأهلية"، وصولا إلى صيغة "المدرسة الإعدادية للفنون الجميلة"، إلى حد كبير في تكوين الشباب المغربي نظرة أولية عن الفن عموما، وفن التصوير الصباغي على وجه الخصوص، الأمر الذي انعكس إيجابا على الأجيال الأولى من أبناء هذه المناطق الشمالية، ممن سيصبحون بعد ذلك، أي بعد استقلال المغرب، أطرا في "مدرسة الدار البيضاء" ومن سيوجهون مسارها الفني، ونخص بالذكر هنا الفنانين محمد شبعة ومحمد المليحي.

وفي مقابل ذلك، ورغم الاهتمام المبكر (ابتداء من سنة 1913) الذي أولته سلطات الحماية الفرنسية لإنعاش "الفنون الأهلية" المرتبطة بالحرف التقليدية، في وقت سابق، فإن فكرة إنشاء مدرسة للفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء تكاد تكون بمثابة زرع "جسم غريب" في أوصال هذه المدينة العمالية. ذلك أن هذه الفكرة لم تشهد التدرج نفسه الذي شهدته مدرسة تطوان بخصوص خلق ألفة بين المواطن المغربي وبين الفنون المحلية التقليدية من جهة، والفنون الجميلة المستورة من جهة ثانية. ولكون المناهج التعليمية التي كانت معتمدة من قبل القائمين على هذه المدرسة لم تكن تأخذ في الاعتبار إمكانية تحقيق نوع من المزاوجة بين ما هو محلي- مغربي وما هو "دخيل- براني" في نظر بعض المغاربة، سواء تعلق الأمر بالاتجاهات والمدارس الفنية، أو بالقوالب والممارسات الإبداعية الغربية. وهذا ما يفسر اهتمام الإدارة الفرنسية على اختيار النماذج الإغريقية واللاتينية كأساس جمالي للمعرفة الفنية الموجهة للمتعلمين، كما أن معالجة الطبيعة الميتة- بشكل أكاديمي- كانت تخفي هي الأخرى خلفية ترجع إلى الثقافة الغربية دون غيرها[13].

وسنرى أنه في الوقت الذي كانت فيه هذه المدرسة تهيكل محترفاتها، من خلال إرساء الطرق المنهجية والبيداغوجية التي كانت معاهد فن التصوير الصباغي تعتمدها في باريس /فرنسا، كان محمد السرغيني قد أنهى دراسته الفنية بإسبانيا، وبدأ يستعد للعودة إلى المغرب ليصبح أول مدير مغربي لمدرسة الفنون الجميلة بتطوان، كما كان معظم خريجي مدرسة تطوان من أمثال: محمد المليحي، المكي مغارة، مريم مزيان، سعد بن السفاج ومحمد شبعة وآخرين قد التحقوا بالمدارس والمعاهد الأوروبية والأمريكية لتطوير معارفهم الفنية.

وستشهد المرحلة نفسها، وهذه المرة في المناطق التابعة للحماية الفرنسية، بروز جيل جديد من الفنانين المغاربة الشباب، الذين كان بعضهم قد أسس لمسار حديث في الممارسة الصباغية، مثل الجيلالي الغرباوي وأحمد الشرقاوي وغيرهما، حيث سيختار هؤلاء التوجه للدراسة بالخارج لتطوير تجاربهم ومهاراتهم الفنية. وسيكون من بين هؤلاء الفنان فريد بلكاهية، الذي سيكون له حضور وازن في مختلف المناقشات التي ستعرفها الساحة الفنية في المغرب، ابتداء من مطلع الستينيات من القرن العشرين ، من موقعه كفنان وكمدير لمدرسة الدار البيضاء.

وهكذا، بمجرد فتح أبواب التسجيل أمام الشباب المغاربة، ستعرف مدرسة الدار البيضاء إقبالا مهما من قبل التلاميذ الذين كانوا تواقين إلى صقل مواهبهم الفنية، حيث ستعرف ميلاد مجموعة من الفنانين الذين أصبحوا اليوم يؤطرون ويغنون الساحة الفنية المغربية بإنتاجاتهم الفنية المتنوعة، نذكر من بينهم على التوالي- على سبيل المثال لا الحصر- الفنانين المعروفين: محمد حميدي، مصطفى حفيظ، المالوكي، ماريا بنجلون، مليكة أكزناي، عبد الله الحريري، عبد الكريم الغطاس، عبد الرحمان رحول (المدير الحالي للمدرسة)، الحسين الميلودي، إبراهيم صدوق، عبد الرحمان بنانة، موسى الزكاني، التيباري كنتور، مصطفى مفتاح، مبارك عمان، سعيد الراجي...[14].

ومقارنة مع مدرسة تطوان، وبالعودة إلى ما يمكن أن تكون قد أضافته مدرسة الدار البيضاء للفنون الجميلة أو شكلته كإشعاع

على مستوى محيطها الثقافي و ا لا جتما عي والفني، نكاد لا نلمس، أو بالأحرى، لا نعثر على أي تأثير حقيقي وبنيوي يدلنا على ما كان يتم داخل أسوارها، إن إعلاميا أو فنيا، خاصة في الفترة ما بين سنة 1952 تاريخ تأسيسها، وسنة 1962 تاريخ تعيين فريد بلكاهية على رأس إدارتها. وهكذا، سيقوم الفنان بلكاهية، ما أن تم تعيينه كأول مدير مغربي لهذه المؤسسة الفنية بعد مغربتها، إلى جانب الأساتذة المغاربة والأجانب الذي أستقدمهم للتدريس بها، بتكريس توجه جديد في الرؤية وفي التصور، لما ينبغي أن تكون عليه البرامج والمناهج التعليمية والتربوية داخل هذه المؤسسة الفنية الوطنية، وهو ما كان يعني- في أول خطوة يقدم عليها هذا الفريق- مواجهة "التركة" الاستعمارية، التي كان المغرب ما يزال يجر خلفه بعض تبعاتها السلبية، وأيضا الآفاق الجديدة التي يمكن أن تجعل من هذه المؤسسة مختبرا حقيقيا ومشتلا طبيعيا لإشاعة أفكار جديدة في أوساط شباب المغرب حديث العهد بالاستقلال آنذاك.



فريد بلكاهية

فريد بلكاهية : أو مرحلة مدرسة الوعي الفني الشقي

ولد فريد بلكاهية بمدينة مراكش في سنة 1934. غير أن ارتباط والده بالنشاط التجاري في منطقة "أمزميز" جعله يقضي طفولته بهذه المنطقة. وسيكون لبلكاهية الأب، الذي كان مولعا بالفن وحريصا على حضور الحلقات التي كانت تعقد حول الفنانين الأجانب المقيمين بالمنطقة؛ من أمثال أنطوان-Antoine و أوليك تيسلار - Teslar Olek وزوجته جانين - Jea-nine ونيكولا دو ستايل - Nicolas De Staël وغيرهم. سيكون لهذه العلاقة الفنية بالغ الأثر على ابنه فريد. وعلى تلك الميولات الفنية التي بدأت تظهر عليه في سن مبكرة من، حيث ستسمح له علاقات والده مع هذه الأوساط الفنية الأجنبية بتلقى أولى دروسه الفنية في مشغل عائلة الفنان أوليك.

وعند بلوغه سن الخامسة عشرة، سيظهر نبوغ فريد بلكاهية الفني، وذلك من خلال أولى لوحاته التي كانت تنحو منحى تعبيريا، ما جعل أحد أصدقاء والده يسارع، في سنة 1955، إلى التوسط لهذا الشاب الواعد لدى السيد فرانسوا مورياك - François Mauriac، الذي هيأ له ظروف الإقامة بالمعهد الكاتوليكي بباريس، ومن تم التسجيل بمدرسة الفنون الجميلة.

التي بدأ فيها أولى دروسه الفنية في محترفات الأستاذين الفنانين بريونشون - Brianchon ولوكول - Legueult، وذلك إلى حدود سنة 1959، وهي السنة نفسها التي سافر فيها إلى مدينة براغ، منجذبا إلى الأصداء الشيوعية، التي كانت سائدة في أوربا الشرقية، وفيها سيتابع دروسا في السينوغرافيا بأكاديمية المسرح.

وبعد عودته إلى المغرب، سيقترح عليه الأمين العام لنقابة الاتحاد المغربي للشغل السيد المحجوب بن الصديق سنة 1962 تولي مسؤولية إدارة مدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء، وهي المهمة التي اضطلع بها، خلفا للرسام الفرنسي موريس أراما، منذ ذلك التاريخ وإلى حدود سنة 1974، دون أن يمنعه هذا الانشغال الإداري من إيجاد بعض الوقت لإتمام دراسته الفنية. وهكذا سيتردد في سنة 1965 على دروس أكاديمية بريرا للفنون بمدينة ميلانو الإيطالية- l'Académie Brera à Milan، وهي المرحلة التي تعرف خلالها على العديد من الفنانين الإيطاليين المرموقين من أمثال: كاستيلاني - Castellani و كونيليس - Ko-nelis و بونالومي - Bonalumi و فونتانا [15] Fontana. مما جعله، خلال الفترة التي قضاها على رأس مدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء، إلى حين تقديم استقالته من إدارتها، يصبح، إلى جانب بعض الأطر التربوية التي كانت تعمل إلى جانبه، ونخص هنا بالذكر كل من محمد المليحي، محمد شبعة، محمد حميدي، مصطفى حفيظ إضافة إلى الناقدة الإيطالية (زوجة المليحي آنذاك) طوني مارايني والجماع الهولندي بيرت فلينت وجاك أزيما، طرفا أساسيا في كثير من المناقشات الفنية المدعومة بآراء ومواقف ناضجة على المستوى السياسي والإيديولوجي، وهي المناقشات التي كانت "تصنع " داخل جدران مدرسة الدار البيضاء لتنتشر- بعد ذلك- خارجها، خالقة الحدث في أوساط الفنانين والكتاب والمثقفين "الحداثيين" المناوئين لكل توجه نكوصي في باقي أرجاء البلاد وخارجها.

وهكذا، نجد أن أولى المبادرات التي أقدم عليها فريد بلكاهية رفقة "فريق عمله" تتجلى في تعويض النماذج القديمة التي كانت تعتمدها الإدارة الفرنسية السابقة للمدرسة في عملية التدريس، بأخرى تنتمي للتراث التشكيلي الوطني الحضري أو القروي[16]. ناهيك عن إصدار نشرة سميت ب "مغرب فنون- Maghreb Art " وكانت تعنى بنشر نصوص تنحو منحى تأريخيا-تأصيليا للتجربة الفنية المغربية، بما يعنيه ذلك من استحضار لبعدها الحرفي الجماعي، وكذا أصولها الشعبية، الأمازيغية والعربية الإسلامية والإفريقية. وستتبنى هذه التجربة فكرة إقامة معارض لتخرج طلبة هذه المدرسة في سنتهم الأخيرة.

وفي الفترة نفسها، ستشهد هذه المدرسة كذلك ظهور فكرة اتصال وحوار أطرها مع الكتاب والشعراء والسينمائيين المغاربة، خاصة مع فريق مجلة "أنفاس- Souffles" الناطقة باللغة الفرنسية من ذوي الميولات اليسارية، وكان يقودها كل من الشاعر عبد اللطيف اللعبي والباحث الراحل عبد الكبير الخطيبي والشاعر مصطفى النيسابوري والروائي الطاهر بنجلون... وقد أسفرت اللقاءات الأولى مع هذا الفريق عن إعداد ملف خاص بالتشكيل المغربي، والذي يعتبر الأول من نوعه من حيث مساءلته الناضجة لهذه التجربة بغير قليل من العمق والحرفية والتنوع.

وسوف تتسع دائرة هذا الانفتاح الفني، سنوات بعد ذلك، وتحديدا بعد تأسيس الجمعية

المغربية للفنون التشكيلية في سنة 1972، لتباشر عملا تنسيقيا آخر مع اتحاد كتاب المغرب، باعتباره إطارا ثقافيا وطنيا يضم بين أعضائه خيرة المفكرين والأدباء المغاربة من ذوي الميولات اليسارية الواضحة، الأمر الذي سيتوج بإصدار مجلة "الإشارة" المشتركة بين الاتحاد والجمعية، وكانت تعنى بالتشكيل المغربي. وقد شكل انفتاح طاقم مدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء، سواء من خلال هذه الإشارات التواصلية والانفتاحية القوية وغيرها، فرصة أولا للتأسيس لتفكير جذري وتاريخي يسائل التجربة التشكيلية المغربية، ثم لابتكار وإبداع ممارسات فنية اعتبرت، في حينه، جديدة حتى بالنسبة لبعض البلدان الغربية التي راكمت تجربة مهمة في مجال الفنون التشكيلية[17].

الهوامش:

1 - Muriel, Girard, « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc», Socio-anthropologie [En ligne], N°19 | 2006, mis en ligne le 31 octobre 2007, http ://socio-anthropologie.revues.org.

2 - Idem, Ibid

3 - « Exposition franco-marocaine de Casablanca, Section XII. Beaux-arts et industries indigènes ». Rapport de M. P. Ricard, délégué rapporteur à la section, Fès, 26 décembre 1915. Liasse 688, Fonds Ricard.(أوده ميريل جيرار في المرجع السابق)

4 - كان الجنرال ليوطي قد التقى السيد ريكار (1874 - 1952) بالجزائر حيث كان حاصلا على دبلوم اللغتين العربية والأمازيغية القبائلية ويشتغل مفتشا للتكوين. وقد أعجب بشخصيته وبما كان يقوم به في سبيل حفظ وتطوير الحرف التقليدية، منذ سنة 1900. كما شغل أيضا مهمة مدير دروس تكوين الأهالي بكل من تلمسان ووهران ما بين سنة 1900 و 1909. حيث سيصبح، بعد ذلك مفتشا للتعليم الفني والصناعي بمدارس الأهالي الجزائرية مابين سنة 1909 و 1914. كما سبق له أن شارك ابتداء من سنة 1905 في السياسة الجديدة لرد الاعتبار لرموز صناعات الجزائر القديمة. ورد في: - N. Oulebsir, « L'invention de la tradition : les travaux du comité du vieil Alger (1905-1930)», in D. Poulot (éd.), Patrimoine et modernité, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 223.

5 - Muriel, Girard, Idem. Ibid

6 - نفسه

7 - Baldoui, Jean « La protection des industries d'art au Maroc », 30 avril 1939. Liasse 500, Fonds Ricard

8 - «Une résurrection artistique », sans date, non signé. Document non référencé, Fonds Ricard. (ورد عند ميريال جيرار - مرجع سابق)

9 - فنان تشكيلي فرنسي (1890 - 1955).

10 - Baldoui, J «Les nouveaux éléments d'évolution dans les arts du Maroc», sans date. Liasse 538. Fonds Ricard. (ورد عند ميريال جيرار-مرجع سابق)

11 - Rokhsi Abdelaziz: " les Oientations de l'Ecole des Beaux - Arts de Casablanca », Mémoire de Cycle Spécial de Formation des Professeurs du Second Cycle - section Arts Plastiques - Rabat, année 1981- 1982, p 25

12 - أحدث هذا الدبلوم الفرنسي بمرسوم في سنة 1954، حيث أقر بضرورة قضاء الطالب بهذا النوع من المدارس الفنية قضاء مرحلة دراسية من ثلاث سنوات كاملة بإحدى المدارس الوطنية الفنية والمدارس الجهوية والبلدية للفن المدعمة. وقد كان بإمكان الحاصل على هذا الدبلوم الولوج إلى كأستاذ مساعد في مجال الرسم والفنون التشكيلية.) كل المعلومات الخاصة بالفترة ما بين سنة 1952 و1962، أمدنا بها مشكورا السيد موريس أراما، ثاني مدير لمدرسة الفنون الجميلة بمدينة الدار البيضاء، في الفترة ما بين 1960 و 1962).

13 - شبعة: مرجع سابق، ص: 17

14 - استأنسنا في وضع هذه اللائحة التمثيلية ب «ذاكرة» الفنان عبد الله الحريري، أحد الخريجين الأوائل لمدرسة الدار البيضاء.

15-Farid raconté par Rajae Benchemsi : www.faridbelkahia.com/biographie

16- شبعة، نفسه

17- - نفسه، ص: 18

بعض مظاهر البورتريه الفوتوغرافي بالمغرب

جعفر عاقيل

يستدعي الحضور المتزايد للفوتوغرافيا في السنوات الأخيرة بالمغرب سواء في الصحافة المكتوبة أو الإليكترونية أو على مستوى البطاقات البريدية أو في مجالي الإشهار والموضة أو من خلال المعارض الفنية المنظمة هنا وهناك من طرف الفوتوغرافيين المغاربة أو الأجانب....الخ، تأملا خاصا في هذا الوسيط وتحديدا في طبيعة وظائفه وتأثيراته ومرجعيات أسئلته الجمالية والفكرية وأيضا في التراكمات التي حققها على مستوى المشهد البصري. وسنحاول الوقوف على بعض خصوصيات التجربة الفوتوغرافية بالمغرب من خلال التركيز على جنس البورتريه وذلك بتناول بعض الأشكال التي ظهر بها في بداياته الأولى وطرح بعض المفاهيم والقضايا التي سيعرفها مسيره بعد هذه المرحلة.

الإرهاصات الأولى للبورتريه الفوتوغرافي بالمغرب

تجمع كل الدراسات والأبحاث التي تناولت تاريخ الفوتوغرافيا بالمغرب على أن زمن التقاط أول بورتريه بالمغرب يعود إلى أواخر القرن التاسع عشر وتحديدا إلى فترة السلطان الحسن الأول (1873 ـ 1894) الذي جلس باندهاش كبير أمام

شَبَحِيَّة الآلة الفوتوغرافية لتخليد صورته. كما اعتَبَرت الدراسات نفسها فترة السلطان مولاي عبد العزيز (1894ـ 1908) المرحلة الأكثر انفتاحا على وسيط الآلة الفوتوغرافية، ذلك أن هذا الأخير عُرف بولعه الشديد بالفوتوغرافيا واهتمامه الكَبير بأسرارها التقنية سواء على مستوى التقاط الصور أو التحميض أو السحب...الخ ودليلها في ذلك الإرث الفوتوغرافي التي تركه السلطان للدارسين والباحثين، والذي يمثل في تقديرنا مادة بصرية هامة تزخر بها المكتبة الفوتوغرافية المغربية، والمرتبط أساسا بحياة القصر في تلك الحقبة التاريخية وخاصة منها صور الحريم التي تشهد على النظر الواعي للفوتوغرافي في علاقته بالموضوع المصوَّر خلافا لصور الفوتوغرافيين الأجانب الكُثر الذين زاروا المغرب في تلك الفترة وأنتجوا صورا غرائبية.كما انتهت هذه الحفريات إلى اعتبار فترة العشرينيات من القرن الماضي، فترة السجال بامتياز حول تحريم صورة البورتريه أو جوازها، ذلك أن المرحلة عرفت وجهات نظر متباعدة بين النخبة المثقفة آنذاك. فمن جهة، هناك موقف الفقهاء المتشددين من توظيف الفوتوغرافيا واستعمالها باعتبارها تحاكي التصوير الإلهي، ومن جهة ثانية هناك فئة تناصر الانفتاح على الفوتوغرافيا وترى فيها سندا لكتابة إهداء للأصدقاء من أجل تخليد حدث أو ذكرى أو من أجل توظيفها كأداة تحل محل صاحبها في التحية وبعد الممات[1].

نستخلص مما سبق، أن البدايات الأولى لظهور الفوتوغرافيا بالمغرب شكَّل حدثا هاما في مسير الثقافة المغربية، إذ مع ظهورها ترسخت صورة الكاتب والشاعر والمؤرخ والسياسي في المتخيل الجمعي. لقد أسهمت الفوتوغرافيا، بموازاة النص المكتوب، في إبراز صورة المؤلف والفاعل السياسي ومأسستهما في المجتمع. وروجت لهذه الثقافة الجديدة مؤلفات المؤرخين والأدباء[2] وغيرهما من خلال إعطاء الفوتوغرافيا مساحة كبيرة في التصميم العام لصفحات الكتب. واتسمت هذه المرحلة أيضا بالتواصل مع الذات ومحاورتها من خلال صورة البورتريه. فبالإضافة إلى الدور المباشر لهذا الأخير في تمثيل الوجه والجسد، أسهم كذلك في إثارة موضوع الحياة والموت. إن ظهور البورتريه في المجتمع المغربي وتداوله وانتشاره واستهلاكه شكل مناسبة للنخبة المغربية لمناقشة أسئلة وقضايا تهم علاقة الفرد بالوجود وتحديدا إثارة قضية زمني الحياة والموت والهوة الفاصلة بينهما ليس من منظور ديني وإنما استنادا إلى مرجعيات فوتوغرافية؛ وهذا ما يفسر، على مستوى آخر، المنحى الذي أخذته دلالات خطابات النخبة المغربية حول الصورة الفوتوغرافية بحيث اعْتبَرت هذا الوسيط أداة لكسب رهان الانتصار على الموت وتجاوز الحاضر ومعانقة المستقبل. إن الفوتوغرافيا، من خلال جنس البورتريه، اعْتُبِرَت حدثا تاريخيا وحضاريا بامتياز في حياة النخبة المغربية. ويشهد على ذلك حالات الدهشة والحذر والتصادم والمواجهة والصراع والتفاعل والتوظيف والتبني والتواصل التي طبعت مواقف المثقف المغربي آنذاك وهو يحاول تأسيس علاقته مع الفوتوغرافيا، لأن الذهنية المغربية لم تكن مهيأة لا نفسيا ولا ثقافيا لتمثُّل واستقبال أشكال تعبيرية أخرى خارج النسق اللغوي. صحيح أن الذات المغربية احتكت بالثقافة البصرية منذ فترات طويلة من خلال احتكاكها بفن الخط والزخرفة والنقش والتزيين والصور الذهنية والبلاغية. لكن رؤية ذاتها في مرآة بحجم الصورة الفوتوغرافية كان يتطلب تصالحا كبيرا مع الذات من جهة وتصالحا

مع الآخر من جهة ثانية. ومما أسهم في عرقلة هذا التصالح، إبان المرحلة الاستعمارية، أعداد هائلة من الرحالة والجنود والباحثين والتجار المدججين بالآلات الفوتوغرافية بهدف اكتشاف أرض المغرب وفهم طبائع ساكنته، فحولوا سكان المغرب وطبيعته ومعماره إلى مادة فوتوغرافية تستجيب لأفق انتظارات الجمهور الغربي واستيهاماته ورغباته. وسيستمر هذا الأسلوب الفوتوغرافي في ملاحقة متخيلنا إلى يومنا هذا من خلال إنتاجات فوتوغرافيين معاصرين لنا تاريخيا وثقافيا وحضاريا.

البورتريه وسيلة لاكتشاف أرض المغرب

شكل المغرب، لعقود طويلة، موضوع اهتمام المستشرقين والإثنوغرافيين والعسكريين والمستعمرين، وأسهم وسيط الفوتوغرافيا بقسط وافر في تَمثُّل صورة المغرب وتمثيلها وتداولها ودراستها. وعرف البورتريه بمختلف أجناسه: البورتريه العائلي والبورتريه في محيطه والبورتريه الفردي...الخ، استعمالا وانتشارا كبيرين. لقد مدَّ هذا الجنس الفوتوغرافي البعثات الاستكشافية والعلمية والعسكرية الأجنبية التي زارت المغرب، خلال نهاية القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، بمعلومات ومعطيات عن أحوال المغاربة وطبائعهم وميولاتهم وخاصة معيشهم اليومي[4]. لقد زار المغرب في هذه الفترة مجموعة من الفوتوغرافيين المجهزين بالآلات الفوتوغرافية وجابوا مختلف مناطق المغرب بهدف تجميع المعطيات الكافية لرسم صورة مقربة عن الإنسان المغربي وبعدها القيام بتصنيفات وجداول ونمذجات عنه وكذا عن محيطه. إلا أن المثير للنظر في هذا المُنتَج الفوتوغرافي هو تمثيل المغاربة في وضعات Poses وحالات وديكورات تسيطر عليها ثيمة/ موضوعة المغرب التقليدي والعتيق والنائي. فآثار التحديث والفضاءات العصرية تكاد تكون شبه منعدمة في هذا الموروث البصري، باستثناء تلك الفوتوغرافيات القليلة التي صوَّرت علامات الحداثة التي أتى بها الآخر إلى أرض المغرب ووظفها كدعاية لتبرير وجوده. إن الوجوه التي تقدمها لنا هذه الصور وجوه



بعدسة نور الدين الغماري

متعبة يظهر عليها العياء والانهماك والضجر والإرهاق، ملابسها بالية ووسخة ورثة، أي بورتريهات يحكمها انتقاء قصدي في التقاط الشخوص. فسواء تعلق الأمر بالرجال أو النساء أو الأطفال، فإن الأمر واحد عند الفوتوغرافي من حيث المرجعية الجمالية أو التقنية، لأن همّه الأساس هو إبراز الإنسان المغربي العتيق والبدائي والساذج في علاقته بالمغرب الخالي من التناقضات والتجاذبات والنتوءات التي تفرضها الحياة المعاصرة. بمعنى آخر، المغرب المتحف الذي يجمّع الإنسان في حالته البدائية. وهذا ما يفسر من جانب آخر التقاط وجوه أناس بسطاء و إلى جانبهم حيوانات في التأطير الواحد. إن ما يسكن متخيله هي التقارير التي ألفها العسكريون والكتابات التي أبدى فيها المستشرقون البلاء العظيم وهم يدرسون المجتمع المغربي وأناسه، وحيث كانت الغرائبية والطرافة السمتين البارزتين والمهيمنتين على هذه المحكيات. ومن المكونات والآليات التي يوظفها هؤلاء الفوتوغرافيون في هجوماتهم، استعمال اللقطات البانورامية لإبراز سياقات موضوع فوتوغرافياتهم. إن تأطير الموضوع المصوَّر بهذه الكيفية وهذا الشكل أنتج لنا فوتوغرافيات لا تتعدى فيها قيمة الإنسان المغربي مستوى التأثيث فقط. أما الحالات التي تكسر هذه النمطية وتحاول أن تقترب فيها شبحية الآلة من الوجوه يكون الموضوع الرئيس هو المرأة والهدف الأساس منها إبراز مفاتنها وشبقيتها وجمالها. وهذا ما يجعلنا نزعم بأننا أمام فوتوغرافيين متلصصين لا يملكون الوقت الكافي لمحاورة موضوعاتهم والتواصل معها ومن ثم الاقتراب منها أكثر فأكثر.

البورتريه الفني بالمغرب : المكونات والدلالات

تعتبر سنة 1974 حدثا هاما في تاريخ الفوتوغرافيا المغربية، لأنها ستعرف ميلاد أول ألبوم فوتوغرافي مُوقَّع بعين مغربية، ولعل إصرار الفوتوغرافي على عنونة مؤلفه بـ"بَرْغَلات الجلد أصيلة...ذاكرة الطفولة[5] Grains de peau Asilah..mémoire d'enfance" دليلا على ارتباط وجودي بالمدينة لأن المسافة التي تربطه بها هي المسافة نفسها التي تفصل ما بين الجلد والجسم، أي الذات. وهي دليل ثان على تحول كبير في وعي الفوتوغرافي المغربي بمحيطه وكذا نظرته للأشياء. ويمكن تأويل عنوان الألبوم بل وحتى الفوتوغرافيات التي تضمنها المؤلّف بميلاد علاقة فوتوغرافية جديدة مع فضاء المدينة المغربية. ذلك أن عمل الفوتوغرافي في هذا الألبوم يتخلى عن التسجيل المباشر لفائدة رسم بورتريه متعدد الزوايا والأشكال والمحتويات عن مدينة أصيلة. فالمدينة تحضر في الكتاب من خلال كثافة وجوه ساكنتها ودروبها وجدرانها ومختلف عناصر ومكونات الحياة بها. كذلك، يمكن اعتبار هذا الحدث بداية تَشَكُّل الوعي عند الفوتوغرافي المغربي بحدود الفعل الفوتوغرافي وكذلك إمكانات وشروط ممارسة الفوتوغرافيا، الأمر الذي سيتحقق شيئا فشيئا مع مرور العقود. فكل التجارب التي أعقبت عقد السبعينيات حاولت بإمكاناتها المادية والفكرية والتعبيرية المتاحة خلق تواصل بينها وبين الموضوعات المصوَّرة. لا يمكننا الزعم أنها وُفِّقَت في كل محطاتها في تمثيل الإنسان المغربي وفضاءاته في أحسن صورة، لكننا نستطيع القول، إنها أحدثت بعض التفكيكات والشروخات في التمثلات التي كانت سائدة بالأذهان بخصوص موضوعات الفوتوغرافيا

عموما والبورتريه خصوصا. إذ لم تعد المقاربة الفوتوغرافية مع هذه التجارب تقتصر على تسجيل الحدث وتخليده وإنما صارت تعبيرا عن فكرة ورؤية للمجتمع والوجود. وستُزْهِر هذه التجارب بكثرة في عقد التسعينيات وستمثلها حساسيات متعددة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر داوود أولاد السيد وسلمان الزموري وعلي الشرايبي وهشام بن أحود ونور الدين الغماري وسعد التازي،...الخ[6]. فمختلف بورتريهات هذه الأسماء تشترك في خاصية تقليص المسافة بينها وبين الموضوع المصوَّر سواء على مستوى الفضاء أو الزمن أو اللغة. إن مقاربتهم الفوتوغرافية تتميز بالتقاط شذرات تجسد لحظات حوار واحترام متبادلين و تعبر عن حميمية بالغة بين الفوتوغرافي وموضوعه؛ ثم ونحن نشاهد فوتوغرافياتهم نحس أثر نظر إيكولوجي يهيمن على مساحة الصورة. فلا مكان في أعمالهم للعناصر الزائدة. إن ما تشاهده العين وهي تقف أمام أعمالهم هو لمسات ضوء وحوار أحاسيس واحتفاء بوجوه. إن الرقع البصرية التي تمثلها أعمالُهم تذكرنا بأن الوجه ككلية مُشَكَّلَة من العينين والفم والخدين والأنف يمكن أن ننظر إليه بوصفه سجلا من العلامات والرموز الحبلى بالدلالات الثقافية. وأيضا باعتباره ذاكرة الجسد والمجتمع معا. إن الوجوه التي تقدمها أعمالهم تكشف بعمق عن أفراح الذات المصورة وأحزانها. انكساراتها وتطلعاتها. باطنها وظاهرها؛ إنها تكثيف لجوانيتها. أما على مستوى الاختيارات التي تحوي هذه المضامين. فيمكن التمييز بين منحنين : المنحى الأول. ويعتمد فيه الفاعل الفوتوغرافي على المقاربة "التقريرية". لكن بمستويات متفاوتة وتتلخص فلسفة هذا الاتجاه في تمثيل الإنسان المغربي تمثيلا "توثيقيا" مع الاهتمام أثناء عملية التأطير بتفاصيل مكون الفضاء. والتركيز على العلاقات التي يؤسسها معه. ويلقى هذا النوع من البورتريهات ترحيبا كبيرا داخل المغرب وخارجه. أما أصحاب المنحى الثاني. فيميلون إلى البورتريه التشكيلي الذي يغلب عليه طابع البحث في الألوان والخطوط والأحجام والكتل والتركيب والنور. وداخل هذا التوجه يمكن التمييز كذلك بين بورتريه المفهوم كما تجسده أعمال هشام بن أحود. وبورتريه المادة كما تمثله لنا أعمال سلمان الزموري والبورتريه التلويني كما تلخصه أعمال نور الدين الغماري. إن طريقة بناء المجال المصوَّر عند ممثلي هذا الاتجاه يختلف عن تقاليد المشاهدة التي رسختها العقود السابقة: الوضعات المُنمَّطة والرؤى السياحية والمغرب الغَرائبي وصور النسخة عموما. أي العدول عن كل ما من شأنه أن يمجد فكرة التمثيل. إن إبداعاتهم هي مزج وتركيب بين مكونات بصرية متعددة المرجعيات وبتعبير أشمل. إنهم فوتوغرافيون مهووسون بمساءلة النظر لأن فوتوغرافياتهم هي أعمال تصويرية بامتياز. بل يمكن القول. إنها تندرج ضمن التجارب التي تثير باستمرار قضايا المحتوى وقضايا الأشكال: ألا يشكل تاريخ الفوتوغرافيا وتاريخ الفن عموما هو تاريخ قضايا الأشكال التي تعيد مساءلة الحساسيات والأذواق والمقاربات؟

الهوامش:

1 - يمكن الاستئناس في هذا الباب بمقال محمد أمين العلوي: «بوادر استعمال الصورة الشخصية الفوتوغرافية بالمغرب» مجلة مكناسة. سلسلة الندوات. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مكناس. عدد خاص بالدور التربوي والتعليمي للصورة الحكاية المصورة نموذجا.19. صص-77 94.

-Philippe JACQUIER, Marion PRANAL et Farid ABDELOUAHAB, Le Maroc de Gabriel Veyre 1901- 1936; éd. KUBIK Editions, Paris, 2005.

-Abdelkrim CHIGUER; Eléments pour une histoire de la photographie au Maroc, in Les révolutions technologiques et notre perception de l'ART, in Rencontres du printemps de la photo 14 et 15 mai 1994, éd. Centre Culturel Français de Marrakech, 1994, p.p 13- 24.

2 - انظر بهذا الصدد مؤلفات:

- محمد بن العباس القباج: «الأدب العربي في المغرب الأقصى». جزأين. الطبعة الأولى. الرباط.1929.

- عبد الرحمن بن زيدان: «إتحاف أعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس». خمس أجزاء. الطبعة الأولى. الرباط. مابين-1929 1933.

- علي الطرابلسي: «سمط اللآلي في سياسة المشير البوطي نحو الأهالي». المطبعة الرسمية. الرباط. 1929.

- عبد الرحمن بن زيدان: «الدور الفاخرة بمآثر الملوك العلويين بفاس الزاهرة ». الطبعة الأولى. الرباط. 1937.

- عباس بن إبراهيم المراكشي: «الأعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام». ثمانية أجزاء. صدر الجزء الرابع بفاس. 1938.

- «مجلة المغرب». العدد الأول. يوليوز 1932.

3 - يمكن استحضار في هذا الباب رد فعل الفقيه الشاعر عبد القادر العرائشي المراكشي (المتوفى سنة 1932) لما رأى صورة المؤرخ عبد الرحمن بن زيدان معروضة في واجهة أستوديو كوندوبولوس Condopoulos بشارع السمن بمكناس فألف أبيات شعرية أرسلها للموضوع المصَوَّر يثير فيها بعض تحفظاته بخصوص عرض بورتريه الشخصي. أمحمد العرائشي: « ترجمة الشاعر أبي محمد عبد القادر العرائشي المكناسي». مطبعة كريماديس. تطوان. 1972.

4 - يمكن الاستئناس في هذا الباب ببورتريهات مؤلف: 1870 - 1930, 60 ans de photographie au Maroc, Textes de Daria de Beauvais et Annie - Laure Wanaverbecq, Ed. VENISE CADRE, Casablanca, 2010.

5- Mohamed BENAISSA, Grains de peau ASILAH. Mémoire d'enfance, poèmes: Tahar BEN JELLOUN, éd. Shoof, Casablanca, 1974.

6 - يمكن الاستئناس في هذا الباب ببورتريهات المصادر التالية:

- نور الدين الغماري: وجوه. نصوص جعفر عاقيل وبنيونس عميروش وكيبغن أوسوليفن. منشورات الجمعية المغربية للفن الفوتوغرافي. رواق محمد الفاسي من 10 أبريل إلى 10 ماي 2008. الرباط.

- الدورة الحادية عشر للمعرض الوطني للفن الفوتوغرافي: بورتريهات. نصوص جعفر عاقيل وموليم العروسي. منشورات الجمعية المغربية للفن الفوتوغرافي.رواقي محمد الفاسي وباب الكبير من 01 إلى 29 دجنبر 2005. الرباط.

-Hicham BENOHOUD; Version soft, textes de Sakina RHARIB, Moulim El AROUSSI et Daniel SOTIAUX, Ed. Musée de Marrakech/ Fondation Omar BENJELLOUN, Marrakech, 2003.

- Daoud Aloud SYAD; Marocains, textes de Abdelkébir KHATIBI et Claude NORI, Ed. Contrejour/ Belvisi, Paris,1989.

أميرة الحكايا

الزهرة المنصوري

"ودالية أخطها بليلك، وغيمة عاشقة
سماؤها هواء لظلي . أطير... لأجمع حكايات من رماد المدى..."

• الرسام

ينسى رسم الشمس
وخط النافذة
يمحو الغمام من ورق الحكاية
فيستريح على لوحته المدى،
يمرق الموت حكيما من زحام الفراغات
يترقى أوراق الحلم
ظلال الجسد في المرآة
والريح الذي سكن الفراغ.
ورائقة بغبطة الحكي
جامحة كما الريح

تخرج من نور الحكاية
خلفها مساؤها الزهري
وخطواتها همس الفصول,
توزع أسرار حبرها مطرا
فتندى المساءات على نافورات
تترقرق بأسرار التاريخ .


زهرة الخشخاش لفان كوك

وعيناها أشرعة ظليلة
تهفو للصباحات
لعلها الشمس التي ذابت على بحيرات السنين .

• حبر الغياب

المدى تصل رماده
وباسقة تحاذي النجوم
فتهوى لامعة على ماء القلب
وحبرها براعم الجلنار يغوي بالظلال
رقيقا يندى بقطرك
فتستفيق الغيمة كما أميرة الحكايا,
تحرسها المحارات,
ونخلة يرسو على حمرتها القمر,
يذوب بياضه بليلك
يعبد أناشيد الريح
يملأني الحبر
وسفني, ها هنا تحرس بحيرات الشمس .
تقطر الحكايات حين نجومي من أصابعي تفيض
وسماوات تستريح على نهرك
تحكي... نشوة الموج كي تعيد شموسي نبض
الماء,
و الخطاطيف تودعني خفق الرجوع
وكم كنت شبيهة بي ...

■ ■ ■

جسـدي ليس لـي

محـمـد بـوجـبـيـري

جسـديٍ ليس لـيٍ .
احتمالا مشرعاً علـى الحماقات أحمله.
ليس لـي..
وإن فيه أحيا وأموت .
ليس لـي..
وإن فيه قِبْلَتي
وقٌبلتي
و كفني.
....

أقيم فيه،
وبه،أقوم مُتعباً

أو حثيثاً أسعى.
إن هو إلّااحتمال حين يستكين
أو يَضْجَر.
ليس لي..
وأجهَل ما يُضْمِر.
أغفو...
وتسهرُ الكوابيسُ
وحين يرغب فكلُّ زُهْدٍ خُرافة.
....

نتصافى.
نتجافى.
نتصافى
ونذهبُ يداً في يدٍ إلى محبّاتِ العالم.
نتجافى
وينأى كل عن صاحبه.
ليس لي حين يرغبُ
أو حين تطرق أماسيه القصيدة.
ليس لي حين ينهضُ
وبعيداً ينسى .
ليس لي
وإن بقهقهاتِ المائدة .
....

مرّاتٍ حين يضجر أهرّبه لاستطاعة الجيب .
حتى الإنْهاك نزلتُ به إلى وادي الحياة

وكلانا يدرك المسافة مابين الوردة
والندى .
وئيدا .
وعلى مهلٍ،أستدرج التَّجافي للتَّصافي .
وحين تنفرج تنزل من أعماقها دمعة الغياب .
....

أعانق.
أناوش
وألطّفُ الأهواء .
أربّتُ على كتفٍ
وأهمُّ بوادٍ ما.
أرمّ كسورَ ارتطام
وأباغتُ المُراد حين يستعصي
أو حين يريد .
أخدش
و قَرَحاً أملي:
إنّه ليس لي.
....

كلُّ حرب آفة .
وكلّ عراكٍ تعاسة .
لا يريد
وبلا جدوى تُشدُّ بُ غابةٌ
وشراسة .
أدعوهُ

ويكونُ استحالة .
يا لمرّات أسرّ لي :
صَعْبٌ هذا الوصال.

....

جادًّا يلحُّ النداء.
جادًّا من وادي الرَّغباتِ كما لو أنني عصا الإمْكان .
أو على موعدٍ مع الرِّهان .
ـ أيُّها الغريب.. من تكون ؟
ـ أنا الذي ،
كما أنتَ ،حين يستحيل .
أنت المقيمُ المُرتَّبُ
أمَّا أنا فوَمضة
وشساعة.

....

عنَّفتُ العناد.
وبَّختُ حافَّاتٍ لا تنام.
حلَّقت ...
كانت الشرفةُ تنأى ،
كما الأماني ،
شاكس العنانُ
وأملى :
البقاء بعض خرافة،
دعني إذاً أنام على أرقٍ
أو على بياض.

ليس لي ..
حين يُصرُّ النداء .
أصُمُّ منافذَ وأسدلُ سماء .
لا جدوى ..
لأنَّ المجرَّةَ في الجهة الأخرى ،
تنهرُ في السَّهب السفلي مدافن الهجيرة ،
و صدى الأنين.
يتشظى اليقينُ لأنَّني لم أكن شساعة
واستضافة.

....

ليس لي...
منهُ أغرفُ فرحاً ،
وفيه أقْدَحُ قَرَحاً.
أستنبتُ السنبلةَ كما القصيدة .
أكتبُ
وأمحو.
أتشظّى
ولا أموت.

....

مراتٍ همسَ في أذُنِ التوجُّس من الحياة :
- إنَّ الحمية بعضُ مسافة
إلا أنَّ النزول إلى وادي المسرَّات أبقى .
تهمُّني القصيدة
وأنا جسدٌ
وعبارة.

نكايةً بالمُرتَّب نهاراً
حثيثاً أسْعى أن أكون جبَّةً .
أو قبَّةً .تليق بالمساء.
نكايةً
أريد أفولاً يضيء.

....

جسدي ليس لي ..
ليس لي حين يتثاءب
وينامٌ الرَّصيف.
ليس لي حين يصرُّ
وبعيداً ينأى الصَّواب.
ليس لي حين يسبح في يابس الآخرين.
ليس لي حين يكون محطة للتَّعب .
أو ألفةً عابرة

....

كان لي..
حين عدَوْنا وسبقتنا الوهاد.
كان لي..
قبل أن يُزفَّ عطرُ الوساد.
كان لي..
حين كنَّا في الطريق إلى المجيء
كان لي..
حين كنَّا في باب الرجاء.

بالمرَّات كنت أربّتُ على كتف المائدة.
بالمرَّات..
إلَّا أنها كانت تُهَدِّدُ بنسْف التَّحا ب.
أو بسباحة في الهواء.
بالمرات أيضاً
كانت تُشعل شمعةً.
وعلى مهل.
تذوبُ دمعةٌ.
وغصَّةٌ عالقة.

....


لوحة بابلو بيكاسو

ليس لي..
وإنْ أسَرَّلي :
أيها الغريبُ ،كنْ ما شئت لكن.
قليلاً ، دعْني أتوسَّد مهاويك.
هنيهةٌ واحدة.
أو أقل ،سغبَ الغياب.
أيها الغريب..
كلَّما استَشْعرَتْ تقادمها الخُطى
حجَّ الصفاءُ للسَّريرة
هكذا أيها الغريب
دفاعا عن سماءٍ أخيرة.

■ ■ ■

مع مُرُورِ الفَرَاشَات

وداد بنموسى

خَوْفٌ

... وَكُلَّمَا تَوَغَّلْتُ فِي أَزْرَقِ الهَوَى
قُلْتُ لِلْفَرَاشَاتِ : اتْبَعِينِي،
سَنَلْهُو قَلِيلاً بِهَذَا العمر ...
لِي شَهْوَةُ الإرْتِمَاءِ مِنْ موج الْحب
عَلَى عُشْبٍ دَمُهُ دَمِي

خَوْفٌ

... وَلَكِنَّ قُرْبِي من مَمْلَكَةِ العِشْقِ
يحَرِّضُني عَلَى النُّزوح، وَتَغْمُرُني
بِالْمُطْلَقِ رَعَشَاتِي، تَمْلَؤني بالضَّجِيجِ إشْرَاقَاتي
تَتَسربَلُ روحي بِبِلَّوْرِ الكَلاَمِ ...

خَـوْفٌ

وَلـكِـنِّـي أُدْرِكُ أنَّ فَـرَحِـي تَـرَصُّـدُنِـي لَـعَـنَـاتُـهُ. كَـأَنِـي إنْ ضَـحِـكْـتُ.
تَـطَـايَـرَتْ أَشْـلائـي نَـحْـوَ نَـار المتاهـةِ.
حتَّـى أَرَانِـي تَـهَـاوَيْـتُ فِـي وَجَـل سَـحِـيق
لَـنْ أضْـحَـكَ قَـبْـلَ أنْ يُـطَـمْـئِـنَـنـي الـقَـمَـر :
اللَّيْلَةَ نَـسْـهَـرُ، وَنَـضْـحَـكُ وَنَـصُـبُّ عَـسَـلَ الْـقَـلْـبِ عَـلَـى زُبْـدَةِ الـقـلـب..
اللَّيْلَةَ أنَا هُنَا

خَـوْفٌ

وَلِـي سَـفَـرٌ شَـاسِـعُ الـشُـرُفَـات. وَمَـاورائـي سِـوَى هَـدِير يَـنْـأَى
عِـدِينِـي أنت أيـهـا الـرِيَّـاحُ. كُـونـي لِـي سِـرًّا
وَأَغْـدِقِـي عَـلَـيَّ بالمَهَبِّ. تـلْـتَـمِـعُ وَرْدَتـي فِـي الـصـحـراء

خَـوْفٌ

وَلـكـنِّـي مِـرارًا انْـفَـلَـتْـتُ من هَـدْأَة لأُضِـيءَ بِـي شَـبَـقَ أُغْـنِـيَـةٍ أَحـمـلُـهَـا
مُـنْـذُ طُـفُـولَـةٍ يَـحْـرُسُـهَـا الـزَّبـد
... وَأَعْـرِفُ أنِّـي سَـأذهَـبُ ...
لـكِـنَّ لِـي سـحُـبـا صـديـقـة تـقُـولُ لـي :
سـأريـكِ طَـرِيـقَ الـقـمَّـةِ

خَوْفٌ

لَكِنِّي ابْتَكَرْتُ لِنَفْسِي رَحِيلاً ضَاحِكًا وَغِبْتُ
بَيْنَمَا ظَلَّتْ خُطْوَتِي عَلَى الرَّمْلِ تَنْتَظِرُ رِيحًا رَاقصة

خَوْفٌ

ولكِنِّي كَمَنْ يَجْمَعُ ذَاتَهُ فِي فِرَاقٍ وَاحِدٍ. تَرَكْت يَدَاي عَلَى أَعتاب
العُمر تُلْمعَانِ دَمَعَاتٍ جَذْلى
وَنَطَقْتُ :
لَيْلَةَ قَدْ أَعُودُ. سَأُجْلِي
عنْ الأسْوَارِ عُشْبَ الحَنِين. وَأَرْفَعُ للمَصَابِيحَ ضَوْءهَا
وأسْهَرُ
فِي نَار المَكَان
لَيْلَةَ قَدْ أَعُود ...

خَوْفٌ

وَلَيْسَ لِي حَالٌ فِي هَذَا الخَوف
وَمَاتَبَقَّى منْ أوْرَاقِ عَنَبِي اصْفَرَّ
لَيْتَنِي أدْنُو قَلِيلاً
المَسَالِكُ رَحْبَةٌ
وَعَيْنِي عَلَى قَلْبٍ ضَاحِكٍ
وسهْوي...وعماي ...
ليسَ لِي بَعْدَهُ أنْ أرى

خَـوْفٌ

وَلَكـنَّ خَـوْفِـي عاشـق
كَـمَا الأشْـجَـارُ تَـعـشـق
مَـعَ مُـرورِ الـفَـرَاشَـات

■ ■ ■



لوحة التهامي الناضر

كَمْ سَاعَةً فِي السَّاعَةْ ؟

محمد بشكار

أَيُّهَا المُتَشَاجِرُ بالشَّجرِ. النَّعْشُ بَابُ
السَّماءِ إِذَا أَنْتَ أَوْقَفْتَ قَامَةَ سَرْوِهِ. يَخْرُجُ
يَقْظَانُ حيّا. وَتَغْدو عِظَامي مَزاليجَ
تُوصِدُنِي؛ جَسَدي لمَ لاَ
تَتَنفَّس نِسْيانَ وَحْشٍ يَشُلُّ زَئِيرُهُ
فِي عصَبِ الأَرْضِ
ذَاكِرَتي ؟ لمَ لاَ يَصْغُرُ

الكَوْنُ فِي حَجْمِ جُمْجُمَتي كَيْ
تَعْرفَ كُلُّ الخَلاَئِقِ
حَجْمَ اتِّسَاعِي..؟
لِمَ النَّهْرُ يَشْرَبُني ثمَّ يَنْكُرُ
أنَّ حُقُولَهُ مِنْ ظَمَإي؟
حماإي
سَنَّهُ
القَيْظُ
حُمَّاهُ
مِنْ
جِنْسِ
عَبَّادِ
شَمْسِ
يُصَهّر بالقَتْلِ رُمْحُهُ جِسْمي، فَتَعْلو تُوَيْجَات كلِّ
التَّنَانِيرِ رَقَّتْ الدَّراويشُ مِنْ تَحْتِ
قُبَّتها خُيُطاً مِنْ دُخَانٍ. لِمَ الزَّهْرُ
يُفْرِدُ

جَنْحَيْهِ مِثْلَ المَرَاوِحِ

مَعْدِنِيَيْنِ لِيَجْرحَني.. حَيْ

يَا نَخْلَةً تتَسَلَّقُ قَرْنَيَ تَسْلَخُ مِنْ وبَرِي

المَاعِزِيّ

ضَفَائِرَهَا لِتشُدَّ

إلَى حَيوانِي

السَّماءْ

حَيْ.. جَبِينِي مِنَ الأَرْضِ فَجْرٌ إذَا

اسْتَرْحَمَتْني سَمَاءٌ اكْتَوَتْ كَما

قَمَر لمْ يلِدْهُ ظلاَمٌ، ولاَ أحْدَ.. لا أَحَدٌ

يَتَقَفَّى إلى البئرِ سُرَّتَهُ المُسْتَفيضَةَ بالسُّمِّ؛ طُوفَانُ

سُمّ سيَهْدرُ فِيَّ بِحِكْمَةِ أفْعى. وَيَدْفَعُ

بالقُوَّةِ الافتضاضِيَّةِ البابَ المتَزلجَ للحلْمَتينِ

ويدْمعُ..

آهٍ لعلَّ الخُرافةَ

تَشْهقُ حينَ ترى يُوسفاً

نَادما والسَّريرُ صليبٌ عَلى

ظَهره: امرأَةٌ بمَسامير مبْريَّةٍ
الرُّوماتيزْمِ فِي خَشبٍ صنْدَلٍ كَمْ
عزيزاً أَخُونُ
احْتراقَهُ فِي شَبقي؟ هكَذا
للْخَطيئةِ طَعْمُ الرَّمادْ.حيْ.. سَأَدْفعُ
بالقُوَّةِ الإفتِضَاضيةِ البابَ. لاَ أَحْدَ .. لا أحدٌ.
وَ الشَّياطينُ تابَتْ لآدَمِها المُتَفَرْدس يَا
غَفْلَةَ الأَزَل اسْتَيْقِظِي إنَّ قَامَةَ حُلْمِكِ
تَثْقُبُ جُمْجُمَتِي: هَا جُمْجُمتي لَوْزَةٌ وَالوسادَةُ
صخْرَتُهَا مَنْ سَيَكْسِرُني مِنْ نَواةْ؟. مَنْ سَيْفُهُ
مَقْطَعُ أُغْنِيَّةٍ غَيْرَ مُكْتَمِلٍ فِي زَفيري يَا شَجَرُ
التُّفَّاحْ؟ مَنْ لِسَانُ اغْتِوَارِه
للْعَسَلِ المُسْتَنْجِلِ بالشَّهواتِ إلَى
أَنْ يَتُوبَ اللَّوْنُ للْمَاءِ دُونَ ارْتِوَاءٍ. الفَرَادِيسُ
تَنْكُرُني. يا إلَهي أَبْتَرِ الرُّوحَ رُمْحاً لأَقْتُلَنِي ثُمَّ
أُولَدُ مِنْ حَيْثُ فَاضَ النَّبيذْ. حَيْ.. أنَا..
لاَ أَحْدَ.. لاَ أَحَدٌ

أَلَمِي عَرَقٌ فِي حَدِيدٍ

وَمِصْقَالُهُ الحُزْنُ فَاضْرِبْ

تُشِعُّ النُّجومُ بِإِجْهَاشَةِ العَتَمَاتِ ويَتَّسِعُ

النَّهْرُ فِي المُقْلَتَيْنِ بِحَجْمِ الذِي

يَجْعَلُ القَلْبَ أَشْهَقَ مِنْ وَرْدَةٍ

إِنْ

طَفَتْ

فَوْقَ

مَاءٍ

فَكُلُّ

الَّذِي

تَحْتَهَا

عَرَقٌ؛ أَلَمِي

لَوْ يَسْتَنِرْكَ مِنَ السِّرِّ

قِنْدِيلُ وَسْوَاسِهَا، لاخْتَفَيْتَ كَأَنَّ

الَّذِي سَتَفُكُّهُ عَنْ حَقْلِهَا المُتَرَعِّشِ بِالقَطْرِ، أَحْزِمَةً

مِنْ ضَفِيرِ الفَرَاشَاتِ؛

(هَا عُرْيُهَا لِي
حِجَابٌ
إِذَا بَزَغَتْ
أَنْطَفِئْ..)؛ أَلَمِي
سَلْهُ يَسْتَلُّهُ الوَقْتُ مِنْ عَقْرَبٍ لاَ يَدِبُّ
بِدَقَّاتِهِ الجُدُرِيَّةِ إلاَّ
لِرَجْمِي. كَأَنِّيَ سَارِقُ سُمّ وَهَذي
الحَيَاةُ تُرَى تَسْتَقِيمُ بِلاَ مَوْتها تَسْتَدِقُّ كَأَفْعَى؟

صُبَّ فَاحِشَ مَائِكَ
مِنْ وَرْدَةٍ استَزْغَبَتْ
بِالبَرَاهِينِ أَنّي
وَرِيثُ الفَرَادِيسِ إِذْ أَتَحَلَّلُ
مِنْ عَسَلِي
وَحَلاً؛ آهِ يَا أَبَدي
كَيْفَ يَسْرِقُني السُّمُّ
مِنْ جَسَدي

كَيْفَ ضِقْتَ فِي عَقْرَبٍ
لاَ يَدِبُّ بِدَقَّاتِه الجُدُرِيَّةِ إلاَّ
لِرَجْمِي. فَكَمْ سَاعَةً فِي السَّاعَةْ...؟

انْشِذِري يَا الَّتِي عُرْيُهَا
مِثْلَ نَصْلٍ إذا مَا تَوَسَّدْتُ
عُرْيَهُ أَسْتَيْقِظُ مِنْ دَمِي دُونَ
رَأسٍ. كَأَنَّ الَّتِي (..) بافْتِضَاضِي
تَفِيضُ. وَيَكْبَرُ فِي وَكْرِهَا الذِّئْبُ بَعْدَ
فِطَامِهِ مِنْ غَابَةِ الشَّهَوَاتِ. اسْكُبِي
فِيَّ مَا امْتَصَّهُ اللَّيْلُ مِنْ قَمَرٍ.
لأُشِعَّ بِمَا لَوْ أَعْمَى رَآهُ
لَكَانَ اعْتَمَى
وَاهْتَمَى
بالبُكَاءْ..

انْشَـذِرِي بالـهَزَائم؛ أَسْلاَبَ

قَلْبٍ لإطْعَامِ بَعْضِ الذِّئَابِ الَّتي رُبَّما

أَصْبَحَ الحُبُّ . أَرْنَبَهَا المُتَصَوِّفَ فِي أَبْيَضِهِ المَنَوِيِّ

... فَكَمْ سَاعَةً فِي السَّاعَةِ؟ دَقَّتْ الغَمَامَةُ

أَوْتَادَ خَيْمَتِهَا فِي سَدِيمِ الجُنُونِ؛

(وَيَالَهُ لَيْلٌ أَمَرُّ

بِدِيمَاسِهِ الكَوْكَبِيِّ

كَأَنِّي الفَرِيسَةُ

مَطْعُونَةٌ بالَّذي

يَتَرَمَّشُ مِنْ أَرْمَحٍ

فِي عُيونِ الجَوَاسِيسِ

يَلْحَقُنِي الشَّاذُّ بالفَاذِّ

حَتَّى غَدَوْتُ مَفَاصِلَ

مَنْ اسْتَوْرَكَ الشَّلَلَ

الطَّلَيلِيْ لِيُطَارِدَنِي)

وأنا مِثْلَمَا الطِّفْل أَبْلَه أَرْفَعُ عَيْنـيَّ كَأسَيْنِ يَنْتَرِعانِ بِكُلِّ السَّماءِ. وأَسْأَلُ

«مَا لِهَذا القَمَرْ

أَيْنَمَا شطَّ

بالعَدْوِ عَدْوِي

إلاّ وَيَعْدُو

فَوْقِـي.. تُرَاهُ

عَدُوٌّ أوْ صَديقْ؟»

قُلْ..

كَمْ سَاعَةً فِي السَّاعَةْ؟: عَلَى وَشَكِ

الشَّوْكِ. كَمْ سَوْفَ يَلْزَمُنِي وَتراً كَيْ

أَفُكَّ عَوِيلَ الحِجارَةِ مِنْ صَفَدِ

أَوْ مِنْ جَسَدِي؟

يَا السُّنُونُو الَّذي بَرَمَتْهُ

رِياحُ زَفِيري المُسَهَّبِ. مَرْساً

مِنْ العُقَدِ..

يَتَخَرَّمُني فَأَصِيرُ لِجيدِ السَّماءِ.

قِلاَدَةَ شَمْسْ. يَا السُّنُونُو.. لِمَاذَا
يَطُولُ لِسَانِي بِجَذْبَةِ سِرْبِكَ مِنْ دُونِ
أَنْ أَسْتَطِيعَ الكَلاَمَ وَلَوْ سَطَعَ
البَرْقُ بِالرَّعْد مِنْ خَرَسِي؟
دَائماً يَا نَشِيدِي
عَلَى
وَشَكِ
الشَّوْكِ.
كَمْ تَتَعَذَّبُ بَلْ تَتَعَقْرَبُ فِي كُلّ مَشْيٍ
إِلَى سُمِّهَا العَسَلِيِّ. وَتُشبِهُ
فِي بَعْضِ وَشْيٍ
«مالِكَ الحَزين» الذي
يُوقفُ السَّمواتِ
عَلَى
سَاقٍ
وَاحِدَةْ
لَكَأَنَّكَ مُلْتَحِفٌ بِالتَّلَبُّدِ.

أوْ وَجلٌ مِنْ سَمَاءٍ سَتَسْقُطُ
فِي كُلِّ وَهْمٍ يَميلُ بَرَأسِكَ
عَنْ سَنَدِ

مَا الَّذي يَجْعَلُ الجِسْرَ
يُشْبِهُ تَقْطِيبَةَ النَّهْرِ إذْ
تَعْبُرِينَ إلَيَّ ويَسْبُقُكِ
الأُقْحُوانْ؟
آهِ لَوْ كَانَ سُمْقَكِ
هَاويةً انقَلَبَتْ
صَوْبَ فَوْقْ
مِثْلَ حَلْمَةِ عِشْقْ
أوْقَعَتْني فِي شَرِّ
حُبِّيْ
آهِ لَوْ كُنْتُ بِئْراً
وَثَدْيُكِ دَلْوَهُ
كُنْتِ عَرفْتِ بأنَّ

مَسَافَةَ كُلِّ ارْتِوَاءْ

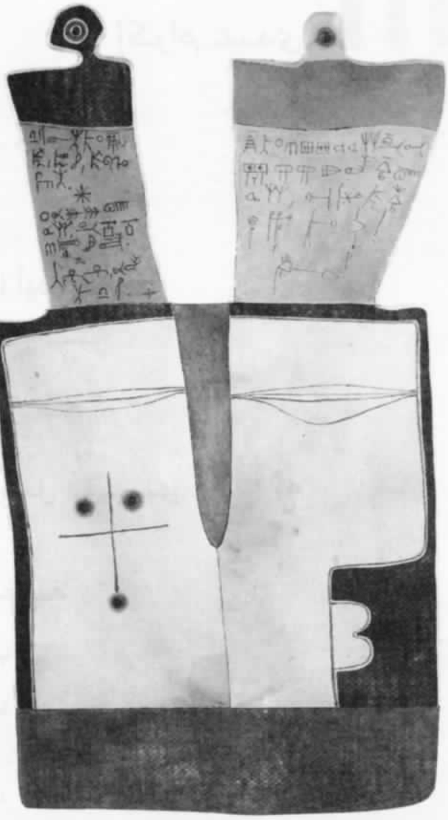
فِي

سَقْطَةِ

مَـ

أْ

ءْ



"SOMALIA 2" • 1994 • PEAU/BOIS, 212 X 120 CM

لوحة فريد بلكاهية

قصاصات غيم

إكرام عبدي

في سفري
معابر أجهلها أوصلتني
وأخرى أعرفها توهتني.
أشياء تغيب
وأخرى تتجلى
وما يختفي أجمل مما يتبدى.
في سفري
أركب ذاتي سفينة
الريح أنفاسي
الموج مخيلتي
والزبد مدادي
أحمل كلمات

قصاصات غيم،
أجوب ذاتي
فلا أصل،
وتجول بي ذاتي
فأتيه،
في السفر سفران
سفر يضيئني
وآخر يؤنثني.

إشبيلية

على عربة تجرها أحصنة الشوق
وسياط الذكرى
انكشفت،
عانقت زمني الأندلسي
منتشية بما تبقى من
النبيذ في قاع الكأس،
عارية إلا من شجني،
كنت أتقرى ملامحه بلهفة
كانت الأسوار
وأصص الورد
تستطيب دهشتي،
لم يشخ
كان أكثر فتوة،
ارتوينا بالصمت،
ودبيب مطر ناعم خفيف على جسدينا
كاختلاج جناحي فراشة

يشتاق له التراب
فيسبك الطين لزوجة المعتمد*،
على سرير الأمس ولدت ثانية
أحمل في يميني شمسا
وفي شمالي أغنية.

خيرالدا

كانت مئذنة تشق جنائن السماء،
تنضح بتفاح الذهب،
لم تتعب من التمدد على كف الهواء،
تعاند الرياح،
وصية على عرش "الوادي الكبير"
حارسة الجمال،
رقص الألوان،
وإيقاع الغجر.

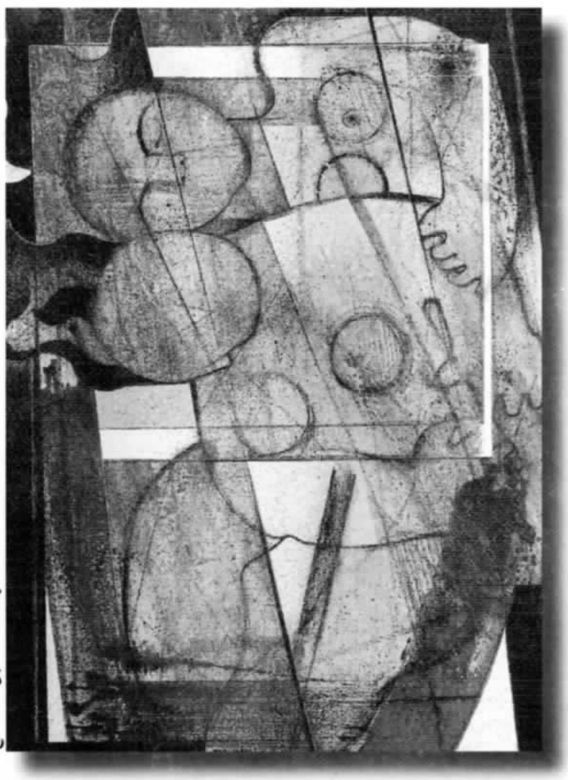
غرناطة

يغني جسد لوركا الدامي
للأندلس سوناتا
أعدموا قمره
أعدموا زهر الليمون
لكن غناءه يورق كالبلاب
بين عتبات البيوت.
أترصد إيقاع قيثارته
أهتدي إلى الحمراء كي
مغمورة بالصبابة.

(*) اعتماد الرميكية زوجة المعتمد بن عباد

الحمراء

تخلع هندسة السماء
الشعر عن سدرة عرشه،
وتتماوج مزهوة باحتمالات اللازورد،
وأنا في محراب الصمت
أتيه في حقول السماء
ألتقط زخارف الكلم
منمنمات العشق
ونيازك الأمس
أودعها بلطف
في حضن القصيدة.



لوحة سعد بن الشفاج

عزيز وعزيز والزلزال

محمد عز الدين التازي

وجدنا نفسنا معا، في ضيعة مهجورة، ترابها أعفر. حيطان تُسَوِّرُهَا من طوب وقصب. أحسسنا بالرهبة ونحن نبحث لها عن باب. طفنا حول سور الطوب وحول سور القصب. سألني عزيز:

_ لماذا أنت مرتعب.

قلت له:

_ وأنت ألا ترى الرعب في وجهك؟

قال:

_ حتما فأنا لا أره، وإنما أشعر به كما تشعر أنت.

أين يكون باب هذه الضيعة؟ هل يُحتمل ألا يكون لها باب، وأنهم قبل أن يهجروها غطوه بالتراب المعجون فلم يعد ظاهرا؟ مشينا حذري الخطى، نتطلع إلى بعضنا من حين لآخر. كان عزيز يحمل خَرَجَهُ وكنت أحمل خَرَجِي. طفنا حول الضيعة كما طاف السندباد حول بيضة الرخ. أخيرا وجدنا الباب. كان مختبئا وراء عيدان القصب. أزحنا العيدان وطرقناه كأننا ننتظر أن يرد علينا أحد. كنا نعرف أن الضيعة مهجورة كما قال لنا عابر سبيل التقينا به في الطريق، ومع ذلك طرقناه عدة طرقات. دفعناه فانفتح لنا. دخلنا. في الفناء رأينا فُرْنًا غطاه السواد وما بداخله سوى الرماد. هنا كانوا يُنْضِجُونَ الخبز

وَيَشْوُونَ الشواء إن كان لديهم ضيوف. ها هو باب البيت. اقتربنا منه فكان مفتوحا. قال لي عزيز:

_ هل ندخل؟

عرفت أنه خائف من أن تكون الحيات والأفاعي قد سكنت البيت. قلت له:

_ ندخل.

وجدنا بيتا قرويا مُكَوَّنًا من طابقين. في الطابق الأرضي غرفتان ومطبخ ومرحاض. أما السلم الذي يصعد إلى الطابق العلوي فلم نتجرأ على أن نصعده. دخلنا غرفة بها أفرشة على الأرض ومائدة ليس فوقها شيء ومرآة على الحائط. نظرنا إلى وجهينا في المرآة فأفزعنا ما رأيناه. لم نتعرف على ملامحنا. وجهان مُغْبَرَّانِ ظهرت عليهما التجاعيد وعينان جاحظتان وشَعَرٌ مسترسل. هو ليس عزيز وأنا لست عزيز. صرنا متوحشين. وضع عزيز خَرَجَهُ على المائدة. جلس على فراش وكأنه يستريح من تعب الدهر. جلست على فراش آخر قبالته. نظرت إلى تعبه الذي جعل أسارير وجهه تنقبض. قلت له:

_ مالك؟

رد علي وهو يزفر:

_ مشينا كثيرا قبل أن نصل إلى هذه الضيعة.

ضحكت وقلت له:

_ هل نسيت أننا قد مشينا كثيرا، في رحلة العمر، وحيث سِرْنَا في أماكن كثيرة؟

ابتسم وقال لي:

_ ولكن هذا هو آخر المشي، وفيه وصلنا إلى الضيعة المهجورة.

باغتني منظره وقد اتسخت ثيابه ونَمَتْ أظافر أصابعه. نظرت إلى ثيابي فكانت مُتَّسِخَةً كما كانت أظافر أصابعي نامية. كل هذا بسبب المشي في البراري ومصارعة الوحوش. لكن منظرنا متوحش. هل نحن أهل الكهف؟ أهذا هو الكهف؟ غير أننا لم نَنَمْ كما نام أهل الكهف. منذ ليلة الزلزال الذي ضرب المدينة لم ننم. خرجنا من تحت الأنقاض وكان عزيز يبحث عني وأنا أبحث عنه حتى التقينا فهربنا من المدينة التي ضربها الزلزال. مشينا على غير هدى، لا نقصد مكانا بعينه، حتى أرشدنا عابر السبيل الذي التقينا معه إلى الضيعة. قال لنا:

_ يمكن أن تأمنا فيها العيش ريثما يعود إليها أصحابها، وهم لن يعودوا في الغالب.

جلسنا على الفراشين نشعر بالوهن. تطلعت نظراتنا إلى السلم وكأننا نترقب أن ينزل منه أحد ليلومنا على دخول البيت بغير إذن أصحابه، وربما إن رأى منظرنا المتوحش فسوف يهاجمنا بسيف أو بمسدس أو بندقية.

نظرت إلى عزيز فرأيته غائم النظرات. سألته:

_ هل من ماء نشربه؟

رد علي:

_ سأخرج لأبحث عن البئر. لابد أن تكون في الباحة بئر منها كان يستسقي الماء من كانوا يسكنون هذه الضيعة.

قلت له:

_ لا تخرج وحدك. سأخرج معك.

رأيته لا ينهض من مكانه فقلت:

_ والطعام؟ ألا نأكل؟ هل نموت هنا جوعا؟

بدا غير مهتم بما أقول. أخرج من خَرَجِهِ العديد من أوراق الكتابة، ومحبرة بها حبر، وريشة من ريش طائر، وقال لي:

_ أنا سأكتب وأنت سوف تكتب. أنا سأكتب في هذه الغرفة وأنت ستكتب في الغرفة الأخرى.

قلت له:

_ وهل هذا هو وقت للكّتابة، كيف نكتب وأنا وأنت عطشانان جائعان؟

نظر إلي وقد زادت أسارير وجهه تقلصا وقال:

_ الكتابة لا وقت لها. لو أننا قد ارتوينا من ظمإ وشبعنا من جوع فما الذي سوف نكتبه؟ هل سنكتب عن التخمة؟

سألته:

_ وما الذي نكتبه ونحن على ظمإ وجوع؟

قال لي:

_ الزلزال الذي داهم المدينة، نكتب عن الزلزال.

قلت:

_ والبراري التي قطعناها مشيا عن الأقدام حتى وصلنا إلى هذه الضيعة المهجورة؟

قال لي:

_ لا تعجبني كتابة الرحلات، فأنا قد أصبحت رحالة بالرغم عني بعد أن غادرت مدينتي وأناسها وما كنت قد عشته فيها، وهو ما أصبح ذكرى من الذكريات.

عندما رأيته يضع الريشة في المحبرة، ويخُطّ حروفا متلاحقة، وجدت أنه يكتب جملا وأفكارا من خلالها يصوغ عالم الكتابة. بقيت حائرا وأنا أراه لا يبالي بوجودي بقربه، لا يشعر بالظمإ والجوع، ومع ذلك فهو لم يسع إلى البحث عن الماء أو الطعام، بل جلس ليكتب. لم أشأ أن أكون رقيبا عليه وهو يكتب، فقد يزعجه ذلك، ويُفْسِدُ عليه ما يراوده من أفكار وما يتجلى له من تجليات. رفع نظره نحوي وقال لي:

_ عزيز، ألست كاتبا مثلي؟

قلت له:

_ أنا كاتب مثلك، أنت كاتب وأنا كاتب.

قال لي:

_ اكتب في مكانك الخاص، هناك في تلك الغرفة الأخرى، ودعني وشأني أكتب هنا في هذه الغرفة.

ذهبت إلى الغرفة الأخرى، أخرجت من خرجي أوراق الكتابة والمحبرة وريشة الطائر، نظرت إليها فلم يأتني أي خاطر أكتبه عن مدينتي التي داهمها الزلزال، دروبها وشوارعها وأحيائها، أناسها الذين لم يكونوا طيبين كالملائكة ولم يكونوا أشرار كالقتلة، النساء اللواتي عرفتهن في شبابي الأول، عملي في مكتب البريد مع زملائي، المقهى الذي كنت أرتاده كل مساء لأقرأ الجرائد، البيت الذي كنت أسكنه وفيه مكتبتي ومخطوطاتي التي لم يقبل أي ناشر أن ينشرها، الصباح والمساء، الليل والنهار، الخريف والربيع، وجه المدينة المُتَبَدِّل مع دورات الفصول، أمي التي ماتت بعد أن داهم الحريق بيتها فأخرجناها من الحريق وأخذناها إلى المستشفى وقد تَفَحَّمَ جسدها، قال لي الطبيب أخرج الخاتم من إصبعها، حاولت أن أخرجه فأخرجته مع لحم إصبعها الذي تَفَتَّت، والدي الذي كان قصير النظر، وقد ابْتُلِيَ بدراجة أخذ يركبها ويطوف بها في الشوارع إلى أن وقع هو والدراجة في حفرة من تلك الحفر التي لم تهتم وزارة الأشغال العمومية بإصلاحها فَشُجَّ رأسه ومات، حبيبتي سلوى التي خانتني مع عامل في هولندا وعدها بالزواج، الطيور السوداء التي كانت تُحَلِّقُ فوق البيوت وشوارع المدينة من غير أن يعرف أحد من أين أتت، مكتب البريد الذي محاه الزلزال فلم تعد ثمة من رسائل أو حوالات تصل إلى أحد، بيتي في العمارة وقد هَدَّهُ الزلزال، أحلامي بأن أجد امرأة أحبها وتحبني فنتزوج وننجب الأطفال فأفرح بهم وقد دَكَّهَا الزلزال، وجوه أعرفها أو لا أعرفها من سكان المدينة وقد أُخْرِجُوا من تحت الأنقاض جثثا بعد أن لم تنفعهم الاستغاثة.

غمست الريشة في دواة المداد، بقيت

أنظر إليها وهي لا تقترب من الورق. قلت أنا ظمآن جوعان، حائر في أمري وفي أمر الزلزال. ربما أصبح المداد الذي كان في الدواة دما، هو دمي ودم كل القتلى في الزلزال. ربما! لكني ما نظرت إلى الدواة حتى رأيتها تفيض دما. ساح الدم على الأرض. أصبح الدم نهرا يتدفق من الدواة ويسير في مجراه. أصابني الرعب. هرولت نحو الغرفة التي يجلس فيها عزيز ليكتب. رأيت دواته هي الأخرى يسيل منها الدم ويتدفق على الأرض. نظرنا إلى بعضنا. خرجنا إلى الباحة. نظرنا إلى وقع أقدامنا فرأينا خطواتنا مصبوغة بالدم. غادرنا الضيعة وقد تركنا فيها خَرَجَيْنَا. مشينا في البراري، وكلما نظرنا إلى وقع أقدامنا على الأرض، كنا نرى خطواتنا مصبوغة بالدم.

■ ■ ■

اعتذار مؤجل إلى زمان ما

مصطفى يعلى

لما انطلقت فجأة أعنة نعيق جرس الباب الخارجي، في إلحاح طويل طويل: كانت الحلكة الشديدة غرابا عملاقا يكر مطاردا بقايا حمرة الغروب، في حرب أبدية نشيطة. فخففت نحو الباب. شرعته عن آخره بعنف متعمد. ندّ عنه صرير كئيب شبيه بمواء قط جريح. لا أحد هناك. إنما هو الصمت الملبد بهدوء ما قبل العاصفة.

أغلقت الباب. تبت أيدي أبائكم وشلت أرجلهم يا أبناء الغيلان. أيها اللقطاء عديمو الحياء. بئس لهذا العالم الهجين. إنه يقتحم عليك خلوتك حتى وإن اختفيت في بئر عميقة. لا راحة مع الأبالسة، الذين يصخبون على الدوام من مشرق اليوم إلى مغربه، ويزعجون الحجر قبل البشر، وكأنهم مجانين في مارستان أو ثيران في ساحة مصارعة.

عاد جرس الباب الخارجي إلى النعيق المستطيل مجددا. انفتلت نحوه أكثر غضبا وقلقا. شرعته عن آخره. تراءى لي سديم الحلكة شجرة محروقة الأغصان والأوراق، مطبقة على الكون، بينما لم يعد هناك سوى بضعة خيوط من نور نحاسية وفضية تغالب تسلقها في محاولة فاشلة. لم يكن هناك أحد. إنما هي رائحة توقع شر مبهم، مشروخة بأصوات كلاب تنبح من بعيد، ربما لأنها قد استشعرت زلزالا

وشيكا.

انتابني رعب من ينتظر بقاعة الانتظار عملية جراحية خطرة، أو من يمر بمقبرة موحشة ليلا. أغلقت الباب. تبا لزمن فقد فيه الأطفال حمرة الخجل. أكيد أن أحد شياطين حارة السعادة الصغار، قد فعلها مرة أخرى، ثم انجحر في دارهم بسرعة قياسية.

ومرة أخرى أصاب سعار النعيق جرس الباب الخارجي. فجريت نحوه أكثر تصميما على وضع حد لهذا اللعب السمج. فتحت الباب بسرعة عصبية، فانفلت مني واصطدم بالجدار محدثا فرقعة جد مزعجة. كان الظلام قد تسيد على الفضاء نهائيا، وكأنما ضخت ندفه نافورة عملاقة فوارة بغابة من المرشات. على شاشة الذاكرة، حضرت من عالم النسيان صورة أبي، ساعة احتضاره، في ليلة شتوية حالكة. نظرت يمينا ويسارا، مرددا: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم. لا أحد هناك. تمددت مخالب الرعب بين أستار الظلام الكثيف، فتنمل شعر رأسي، بل وشعر كل جسدي. فجأة نبت من قشرته كائن في حجم الفولة، وانطلق يتضخم هو وظله مثل مارد المصباح في ألف ليلة وليلة. استمر يتضخم، ويتضخم، ويتضخم، إلى أن ملأ فضاء الباب. ترى ماذا حكت شهرزاد في مثل هذه النازلة؟. شهرزاد لم يتح لها الزمان فسحة كافية لتقول كل شيء. كانت قد سكتت عن الكلام المباح منذ أدركها صياح الديك فجر الليلة الأولى بعد الألف. احترت كيف أتصرف مع هذا المارد الكبير الصغير. وقفنا وجها لوجه، ثالثنا المقت، ورابعنا التوقع.

ـ ماذا تريد يا ابن الأفاعي؟.

في رشاقة وخيلاء مصطنعين، وضع كوع ذراعه اليسرى على النخلة الميتة العالية المنتصبة قبالة الباب. حك بأصبعه تاج الهدهد المنفوش وسط رأسه، المحلوقة على طريقة البحارة الأميركان. ثم همهم في تصميم وحدة غريبين عن سنه، في حين راح تنفسه يتسارع في تربص شبه عدواني، وكأنه ينوء تجاهي بأثقال ثأر قديم متراكم.

ـ لقد شتمتني ! لماذا؟.

ـ متى؟.

ـ عندما كنت وأقراني نلعب الكرة هنا، هذا المساء.

ـ أنا لا أذكر أنني قصدتك أنت بالذات أيها الجني الشرس.

ـ بل جعلتني أضحوكة أمام أقراني .

ـ إذن، لماذا تلعبون الكرة أمام بيتي؟.

قهقه قهقهة اتسع لها فمه من الأذن إلى الأذن، وكأنه يصيح أمام حريق مهول طلبا للنجدة. احتجّ:

ـ وأين نلعب؟ دلني على ملعب، أو قاعة مغطاة، أو مجمع رياضي، أو ساحة، أو حديقة يمكن أن نلعب فيها؟.

ـ وما لي أنا؟ هل أنا الدولة؟ أم تراني لا أعلم أنني رئيس للمجلس البلدي ؟.

اعتدل في وقفته، وضع كفيه على جانبي خصره، ثم ألقمني حنظلة مخللة أضخم منه بسنوات:

ـ المهم أن تعتذر لي..

ـ أعتذر لك؟!.

وكدت أصفعه، وكدت أترجاه أن يتقي الله في كهولتي. قلت في نفسي: وأنا من يعتذر لي؟ هل أوقظ من القبر ذاك الذي كان يعلمني جدول الضرب، بالضرب صباح مساء؟ وهو من يعتذر له عن فعلة أبيه حين رماه في غياهب جب، لكونه لم يحفظ نصيبه اليومي مما تيسر من القرآن الكريم؟. أثناء هذا التأرجح، هبت نسمة ربيعية زكية ناعمة، مشبعة

بدفء شمس الربيع وخضرة زرابيه، وخرير مياه الجداول الجبلية، وروائح الورد والياسمين ومسك الليل ساعة مغرب صيفية. انثالت على الروح، فغيرت عزمي. ملأني حنين مبهم إلى أن أشارك في الغد الأطفال الشياطين هوس لعب الكرة بالحارة، وأن أجري معهم لدق أجراس المنازل والاختفاء بسرعة قياسية. فقد توغلت ذاكرتي في عالم مقيت لكنه محبب. تربع على مسام الذاكرة طفل آخر من أزمان سحيقة، كان أيضا في حجم الفولة، غير أنه عاش كل طفولته في حجم الفولة. لم ينسني اختلاف الليل والنهار شبحه أبدا. كان مهذبا رغم أنفه، ما كان يستطيع أن يتهجى كلمة (لا)، كما لم يكن يحسن جدول الضرب، كان مرعوبا باستمرار، وجائعا باستمرار، ومريضا باستمرار.. وأنا اللحظة أسمع عويله المستمر..

تدفقت الدموع إلى جفني، دون أن تتمكن من السيلان، لأنني قاومتها باعتصار ذاتي حتى لا تسيل. تراخت أعصابي، هششت للطفل الكبير الصغير، كما لو أنه مارس علي سحرا خارقا نفاذا. فأية تعويذة عجيبة هذه التي حوّلت الكبير صغيرا والصغير كبيرا، والغاضب مرحا والمرح غاضبا. جعلت أبحث عن تبرير ملائم يحفظ ما تبقى من ماء الكهولة بين تجاعيد وجهي، غير نادم على التورط معه في صبيانياته، متذرعا بشتى الحجج لإقناع نفسي. ولأول مرة تأملت تحت ضوء الباب الباهت وجهه بتمعن. إنه من العينات البشرية التي ترغمك على أن تقلق عليها. رأيت في لمعان عينيه إضمامة مخططات لا تزال في لائحة الانتظار، يفضحها بريق الذكاء والتطلع والتحدي. فهمست له وكأني أخاطب أحد أولادي:

- متى كان الكبار يعتذرون للصغار يا بني؟.

تبددت حدة عناده، ولانت نبرة صوته:

- ومن قال إنني صغير يا عمي؟.

- ألا تكون في الثالثة عشر من عمرك؟. ومع ذلك هات رأسك أقبلها.

- لا، لا، ليس الآن، يجب أن تعتذر لي أمام أقراني.

- وأين أقرانك؟.

- دخلوا بيوتهم، ألا ترى أن الوقت متأخر؟.

- طيب، هاتهم في الصباح لأعتذر لك أمامهم.

- وهو كذلك، تصبح على خير.

باغتتني جثته بأن أخذت تتقلص وتتضاءل، إلى أن أصبحت في حجم الفولة، تماما مثل مارد المصباح السحري حين يشرع في العودة إلى داخله. أين ذهب؟ هل تسلق السماء؟ أم التهمته الأرض؟ أم تلقفه غراب الظلام؟. شهقت روحي: آه لو بقي وقتا أطول، كنت سأبوح له بأسرار طفل آخر عاش منذ آلاف السنين، بل وددت لو أنه كان ورفاقه جميعا هنا الآن، لأعترف لهم بأنني كنت أغضب عليهم من أجلهم، يا ليت الزمان يترنح ويعود القهقهرى قليلا، إذن لأطفأت هذا الالتياع بمعانقتهم جميعا مهدهدا، وبتقبيل رؤوسهم واحدا واحدا موضحا ومستسمحا، ولعرضت على مسامعهم جوهرة شاعر مبصر غير مبصر عاش منذ أربعة عشر قرنا: تعب كلها الحياة.. لست أدري ماذا كان سيقول لو أنه عاش في عين جنون أيامنا الغابوية الحالية؟. ولتفرست في وجوههم مستطلعا مستقبل كل واحد منهم، مثل عراف مدرّب، ولقلت للمهندس ستكون مهندسا، وللطبيب ستصير طبيبا، وللمحامي ستصبح محاميا، وللتاجر تنتظرك التجارة، وللمهووس بالأدب سيكون لك شأن وأي شأن. لكن هل يتحقق التمني؟.

دب في الروح خوف مجنّون، معلنا أنني ربما لن ألقى الطفل الكبير الصغير أبدا. فتملكني إحساس بغربة من غرقت سفينته، فوجد نفسه وحيدا في جزيرة قاصية قاسية موحشة.

وانتظرته ورفاقه في الغد. يملأ كياني جوع غريب لرؤيتهم. انتظرتهم طويلا. لكنهم لم يأتوا. وانتظرتهم بعد الغد. بل وبعد بعد الغد. وبعد بعد بعد الغد.. لكنهم لم يأتوا أبدا.

فاستخبرت عنهم، واستخبرت بلا فائدة.

علمت فيما بعد البعد. بعد أن شاخ الزمان وأصبح يتكئ على عكاز خشبي مسوّس، دون أن يكون ما فات مات؛ أن صقورا جائحة قد تخطفتهم ساعة اختلاط الخيطين الأبيض والأسود، وأبحرت بهم نحو تخوم القطب المتجمد الشمالي.

■ ■ ■

اعترافات أوديب

محمد غرناط

صدفة

في ساعة متأخرة من الليل داهمت سيارة الشرطة جماعة من الرجال في ركن مظلم من الحي وألقت القبض على واحد منهم فيما الآخرون لاذوا بالفرار. كانوا متحلقين حول مائدة صغيرة عليها زجاجات خمر وأطباق سردين معلب. ستة رجال تتباين ملامحهم وأعمارهم. أما رجال الشرطة الذين قفزوا من السيارة بخفة عالية فكانوا ثلاثة، وبقي رابعهم بمقعده خلف المقود يراقب بحذر خشية أن يتعرض زملاؤه لسوء. بدا الرجل الذي وقع بين أيديهم في حالة ذهول وهو يسألهم:

من أنتم؟

لم يردوا عليه، قيدوا يديه خلف ظهره ودفعوه باتجاه السيارة. كان ينتفض ويصرخ غاضبا:

لا شك أنكم لصوص، اعلموا انه إذا كنتم تبحثون عن مال فليس معي شيء، لا ذهب ولا فضة.

قال أحدهم باستهزاء:

ألا تعرف من نحن؟

رد صادقا:

- لا والله، أنا رجل غريب حللت بهذه المدينة منذ ساعات قليلة، وبالصدفة التقيت هؤلاء

الرجال فأطعموني وسقوني خمرا. إنهم نبلاء وكرماء لم يمسوني بسوء أو يسمعوني كلام عار. لم أكن أعرفهم من قبل ومع ذلك أكرموني.

- ما اسمك يا رجل؟!
- أوديب.

تساءل الشرطي في استغراب:

- أوديب؟!
- أجل..أوديب بن لايوس.
- من أين أتيت؟
- من مدينة طيبة. هل تعرفها؟

رفع الشرطي بصره إلى زميليه اللذين يمسكان بأوديب. كانا يتابعان الحديث دون حركة أو كلام. سأل أحدهما عن رأيه فأبدى اندهاشه مما سمع وصمت. بينما الثاني هز كتفيه وقال إنه عرف حالات كهذه. فمن وقت لآخر يصادفون رجالا أو نساء غرباء لا يتأكدون من هوياتهم بسهولة. وهم دائما يصحبونهم معهم مخافة أن يرتكبوا جرائم تضاعف من أتعابهم. لذا فضل أن يرافقهم هذا الرجل إلى مركز الشرطة.

تحقيق

ما إن علم عميد الشرطة أن إسم هذا الغريب هو أوديب حتى اهتز مذعورا وطلب من مساعديه أن يأتوا به مكبلا من يديه ورجليه. وأن يأخذوا كل ما يلزم من حذر حتى لا يتسبب لهم في وقوع فاجعة. مكث واقفا خلف مكتبه إلى أن أحضروه وراح يتأمله بانزعاج بالغ. قامة فارهة بمنكبين عريضين. و صدر ضخم. ورأس كثيف الشعر. له عينان بيضاوان لا أثر فيهما للسواد حتى لأنه يبدو مثل أعمى لا يرى شيئا. فتح العميد فمه بالكاد وخاطبه قائلا:

أنت هو أوديب بن لايوس.

رد ضاحكا:

هل تعرفني سعادة العميد ؟

لم يجبه. فتابع دون اضطراب:

لا ترهق نفسك سيدي. ولا تبحث عن حيلة لمعرفة ما حدث. سأريحك من جميع المتاعب لتقوم بواجبك على النحو المطلوب إذا كنت فعلا تفكر في أداء واجبك. هل توافقني؟

ظل صامتا كأنه فقد القدرة على الكلام تماما. فواصل أوديب بصوت واثق:

- لا يهم سيدي. المرء يحكمه ضميره قبل أن يحكمه أي شي آخر. وبالنسبة لي فأنا أعرف ماذا أفعل. لا تستغرب إذا قلت لك إنني فعلا أعمى. لكنني أراك وأنت تعرف السبب. عادة. أمثالك يعرفون كثيرا من الأسرار التي لا يعرفها باقي الناس. و الأهم هو ألا ترهق نفسك في البحث لأنني سأعترف لك بدون مراوغة بأنني مجرم. أجل. إذا كان هذا ما يعنيك أن تعرف فقد ارتكبت جريمة قديمة مر عليها تاريخ طويل واطلعت عليها أجيال كثيرة.

مكث يلاحق حركة شفتيه إلى أن توقف و سأله :

ما الذي دفعك إلى ارتكاب هذه الجريمة؟

أجاب بأسى:

حكم علي القدر بأن أرتكب هذا الفعل . القدر وحده ولاشيء غيره . لقد كان وراء جريمتي. فانهيت حياة والدي ودنست سريره.

لاح الامتعاض على وجه العميد وهو يسأله:

- ألم تستحي وتخش الله؟
- مصيبة. لقد ندمت على ما فعلت.

بدا أوديب كأنه يتهيأ للبكاء. لكن صوت العميد جعله يعدل و يصغي إلى العميد هو يخاطبه بصوت هادر:

- اسمع يا رجل. الحقيقة أن ما دفعك إلى ارتكاب هذه الجريمة هو أنك كنت تتطلع إلى

السلطة. لهذا فقدت صوابك وقتلت أباك من أجل أن تستولي على عرشه وسريره في أفظع فعل عرفه التاريخ.

رد عليه نافيا:

كلا. إنه القدر كما قلت لك. صدقني، إنه هو الذي يتحكم في الإنسان، ويسلبه حريته وإرادته، فيقوم بأفعال يجهل عواقبها.

تماسك العميد أكثر وحاول أن يبدو في مظهر يليق بمقامه:

أنت الآن تراوغني لإخفاء الحق و الحقيقة.

مسح أوديب على وجهه وفرك عينيه بقوة وجعل يحدق في العميد محاولا أن يكتشف ملامح وجهه التي لم يسعفه بصره على التقاطها بوضوح تام، ثم قال:

صراحة أن التفكير في السلطة أمر محير، ربما هي أيضا قدر.

في هذه اللحظة رن الهاتف فرفع العميد السماعة وأخذ ينصت لمحدثه. تغيرت ملامح وجهه بغتة. غمره الابتهاج وأخذ يقوم بحركات مرحة كأنه يتهيأ للرقص. ثم أعاد السماعة إلى مكانها ونادى على مساعديه. أخبرهم بلا تردد أنه تلقى خبرا بتعيين ابن خالته وزيرا وعليه أن يذهب حالا لتهنئته. جمدوا أمامه وهو يوصيهم بألا يغمض أحد عينيه أثناء حراسة أوديب. لم يتحركوا كأنهم أصنام، فيما أوديب رفع صوته طالبا منهم زجاجة ماء باردة.

ذكرى دائمة

كل من يعرفه تخلى عنه. بقي وحيدا مثل بعير مبعد. حتى ابنته رافقته إلى منتصف الطريق وهجرته. لم ترجدوى في أن تظل بجانبه و قد ألحق السوء بوالديه وأبنائه. كادت تبصق على وجهه قبل أن تفارقه، لكنها تراجعت من شدة الحياء ولم تخفه أنها لن تسيء إليه كما أساء لها. دمعت عيناها فأخفت دموعها بسرعة كأنما من العيب أن تبكي في حالة ترى أنها لا تستحق دمعة. إنه رجل تافه. تركته من دون رحمة، فلم يعرف إن كان عليه أن يعود إلى طيبة أم يواصل سيره إلى حيث لا يعلم. تردد طويلا ثم قرر أن يستأنف الطريق ولو أخذته إلى النار، وهو لا شك ذاهب إليها.

المدينة لا يستطيع أن يعود إليها الآن. فات الأوان. لقد أصابها دمار يبدو أن لا أحد سينجو منه. انتشر الفساد وظل يتسع من غير أن يتوقف. ضاقت أحوال الناس فغادروا بيوتهم وانتصبوا في الساحات العامة متجهين إلى السماء بالدعاء والدموع والعويل. البلاء أكبر مما قد يتخيله المرء. لم يكن أوديب يدري سر ما حدث، ولما علم اغتم وساءت حاله في وقت وجيز. أدرك أنه اقترف فاحشة كانت وبالا على قومه، فلم يتردد في عقاب نفسه على ما فعل. فقأ عينيه وتاه على وجه الأرض في مغامرة لم يقم لها حسابا، فكتب بذلك أسطورة لأهل طيبة ظلت لقرون تعرضها في ملاعب التمثيل بصورة تمتزج فيها مشاعر الحزن بأعمال الرقص والغناء.

الماء العكر

رجع العميد إلى مكتبه ولا شيء يعنيه غير هذا الرجل المنحدر من قلب أسطورة عريقة. ترك ابن خالته مغمورا بسعادة لا يقدر ثمنها أحد. أن يصبح المرء وزيرا فهذا أمر غير هين، لكن أن تلتقي أوديب وتنجز تحقيقا معه فهو أيضا أمر غير هين. حضر أمامه الآثم الذي كان عليه أن يضع هذا لحياته ليريح نفسه ويريح معه بني آدم.

فحصه بحدة قبل أن يسأله:

من أين نبدأ؟

رد عليه بدون تفكير:
إسأل نفسك.
ضحك:
- نبدأ من حيث انتهينا أمس.
- أنا لا يهمني من حيث نبدأ أو ننتهي. لقد لخصت لك المشكلة ولم أخف عنك أنني أذنبت وعاقبت نفسي بقسوة على ما فعلت بالرغم من أن القدر هو الذي كان وراء ما وقع.
- أظن أن كلامك ينقصه الصدق.
- بالعكس كنت صادقا وصريحا.
- أريد أن أعرف إن كان طموحك إلى السلطة قد ساهم في تشجيعك على ارتكاب الجريمة.
- لا أعرف.
- أرجوك أن تخبرني بما كان يدور برأسك.
قال بعد صمت طويل:
- لم تكن السلطة غائبة عن ذهني. ربما هي أيضا كان لها دور فقتلت أبي وانتهكت سريره من غير أن أعرف شيئا عما أفعل.
- لا تنس أنك أيضا دمرت مدينة.
- فعلا. لا أنكر أنها بسببي أصابها خراب حولها إلى أرض قاحلة لا ماء فيها ولا شجر.
توقف لحظة ثم خاطبه محذرا:
إياك أن تفكر في منصب.
إهتز العميد وقاطعه ناهرا:
كفى.
لكنه تابع دون أن يعبأ به:
لا تنزعج. لقد بلغني أن ابن خالتك تولى منصب وزير وتنبأت بلعنة في طريقها إليكم.
صرخ في وجهه:
أنت مجرم ومجنون. ابن خالتي رجل حكيم.

ضحك و قال باستهزاء:
كلكم حكماء ماعدا أوديب.
تساءل العميد بغباء:
ماذا تعني؟
أعني أنكم..
قاطعه بسرعة:
إخرس:
لم يصمت طويلا وقال:
ربما العالم كله إلى خراب.
ثم أضاف بعد برهة:
- أنت أيضا تنتظر أن تصبح وزيرا أو عاملا أو أي شيء آخر ليكون لك شأن مثل ابن خالتك.
- من فضلك دع عنك هذه الأمور.
- لماذا سيدي؟ هذه حقيقة.
- الحقيقة هي أنك مجرم ومجنون.
- كلا. أنا عبد مظلوم.
بدا العميد غاضبا. احتقن وجهه وهو يلوح بيديه كما لو أنه يستعد لإطلاق النار في وجه أوديب الذي تجاهله تماما ورفع رأسه وأخذ يطوف ببصره كأنه يبحث بما لديه من نور ضئيل عن منفذ يفر منه. ربما أصابه اليأس وهو يتنهد طالبا من العميد إطلاق سراحه ليعود عند الرجال النبلاء الذين أكرموه. وهم لا شك الآن متحلقون في زاوية من زوايا حيهم المظلمة. لم يشفق منه وبدا في أقصى حالات القسوة وهو يؤكد أن مكانه هو أن يكون وراء القضبان مدى الحياة. هز كتفيه غير مقتنع وصمت في انتظار لحظة يتاح له فيها أن يفرغ ما تبقى في صدره من كلام.

■ ■ ■

الدعسوقة...

لطيفة لبصير

كانت في يدي قصبة طويلة ممتدة، وأنا أغطسها في عمق النهر، سقطت واختفت من أمامي، سحبت قدمي ثم عدت إلى الوراء قليلا وأنا أشعر بخوف شديد، تبدى لي من يدي المرتعشتين... فالخوف من أن يبتلعني النهر لم يعد يفارقني منذ أن سمعت حكاية العمة فنيدة، كانت في كل مرة تعيد حكاية الفتاة الجميلة التي أرادت أن تنام في النهر قليلا فغرقت، وكنت كلما رأيت النهر في هدوئه التام أتذكر قول العمة، بأن النهر يكون أكثر هولا حين يغري بالنوم في أحضانه.

لم أكن أستطيع أن ألعب مع أطفال القرية، فقد كانوا ينقضون على صديقتي الجميلة كلما رأوها، كان يوما صعبا حين رأيتهم يتصارعون فيما بينهم للظفر بالدعسوقة، كانت قد طوت جسدها وتكومت قليلا حتى لم يعد يظهر لها رأس أو أقدام...سارعت إليهم أرجوهم كي يتركونها تذهب بسلام، لكنهم أبوا...منذ ذلك اليوم العنيد، ذهبت إلى الغابة التي تجاور بيتنا، كانت الأشجار قد غطت مساحات كبيرة وتفرعت غصون نحيفة لم أعهدها من قبل، وكنت أشعر بأنني أبحث عن الدعسوقة كي أمنعهم من دحرجتها كل يوم، فقد كنت أعشق هذه الحشرة الصغيرة، جمعت أعدادا منها في

إناء زجاجي واسع و وضعتها في شرفة غرفتي وأحضرت لها بعض الحشرات... وصار لي أصدقاء جدد بكل الألوان الحمراء والصفراء والبرتقالي، كنت أعشق اللون البرتقالي كثيرا، وكنت أنزوي وأركن إليهم في تلك الساعات الرتيبة التي تمر بطيئة في المساء، فقد كان والدي يضع نظاراته الطبية في كل مساء مثبتا لها فوق أرنبة أنفه، وهو يتفحص ببطء الجرائد التي تصل متأخرة إلى القرية ويلعن ويسب ويقذف بأقسى اتهاماته في الهواء مخلفا زمجرة تستقبلها أمي بهدوئها المعتاد، وهي تطرز مناديل منذ زمن بعيد، حتى أنها راكمت منها في الغرفة المجاورة طوابق بنفس الألوان بأشكال مختلفة، كانت ترغب أن تغير الألوان، لكنها كانت تعجز عن الذهاب إلى وسط البلدة للقيام بذلك. ما زلت أشعر بدقات الساعة الثامنة، كنت أعرف أنه بعد ثمان دقات ستنادي أمي العمة فنيدة لكي ألتحق بسريري بعد أن أكون قد نظفت في الثامنة إلا أربع دقائق أسناني بالفرشاة، وأنا أتمضمض بحفنة من الجمل التي تكررها العمة كل يوم في نفس الدقائق التي تسبق دقات الثامنة، والتي صارت تدق في صدري كل يوم. كنت أخبىء دفاتر فارغة تحت اللحاف في ذلك اليوم، لأنني صرت أكره الثامنة والنوم في تلك الساعة الرسمية التي تؤذن بانتهاء عالمي الطفولي في البيت. أشعلت الضوء وبقيت أنتظر قليلا إلى حين انقطاع أي خشخشة، ثم حملت أقلامي الملونة وبدأت أرسم صديقتي فوق الدفتر الجميل، لكن العمة فنيدة حضرت للتو لتبلغني أنني إذا لم أنم فسيتم طردها من العمل، وأعادتني تحت الغطاء في الساعة الثامنة وخمس دقائق، وكانت تلك المرة الوحيدة التي تنار فيها غرفتي بعد الثامنة بخمس دقائق أو أكثر قليلا...

بعد أيام ارتديت بذلة برتقالية اللون ذات نقط سوداء، كنت قد ذهبت مع العمة واشتريتها من وسط البلدة، كنت قد عشقت هذه الألوان وعشقت ارتداء أصدقائي لها، كان أصدقائي الجدد قد ألفوا شرفتي، لذا صاروا يذهبون ويعودون إليها وكأنهم اتخذوها لهم مسكنا، وكنت قد اعتدت أن أناولهم أصبعي ليتسلقوا فوقه وهم يطيرون بأجنحتهم التي تساعدهم على الصعود والطيران إلى الأعلى البعيد وصاروا يقتربون أكثر حين بدأت أشبههم في اللباس والطقوس معا، وكنت أردد لهم بلطف شديد

Petite coccinelle
Laisse-moi compter tes vies sur tes ailes
Toi qui n'as jamais vu ta colère dis-moi
Dis-moi comment faire comme toi

لكنني لم أستطع أن أنام في تلك الليلة رغم الظلمة ودقات الساعة المتتالية، كنت ما أزال أسمع الأطفال وهم يرددون بصوت مرتفع ويقهقهون حين رأوني أرتدي البذلة:

كوكسينيل....كوكسينيل...كوكسينيل...

لم تنتبه أمي إلي، ما زالت تسترق النظر إلى أبي، وهي تطرز مناديلها... مناديل لم أعد أستطيع عدها، ولا أظن أمي نفسها تستطيع ذلك.

كانت الساعة الثامنة حين كان زوجي ينادي بأعلى صوته، لم أكن أحب أن أجيبه في تلك اللحظة، سحبت قدمي من اللحاف كي أقاوم تلك النوبات التي أغفو فيها كلما دقت الطرقات الثمانية، وتمنيت حينها ألا أراه حتى تزول النبضات وما يليها من طقوس، كنت قد اعتدت على الطقوس السرية، حتى أنني أكررها دون أن أدري، أحيانا تبدو لي العمة فنيدة وهي واقفة بمنشفتها الوردية لتجفف جسمي

وتدعكني وهي تقول لي بصوتها الخافت: لقد بدأ عودك يشتد، وأصبحت فتاة جميلة... لكن والدي كان قد رأى الحشرات تتطاير من الشرفة، وكانت تلك لحظة قد غيرت جلساته الاعتيادية كل مساء، فقد صعد إلى غرفتي ليكتشف الإناء الذي ترتع فيه الحشرات الجميلة، وصرخ في وجه العمة:

ابنة أكبر أعيان القرية تربي حشرات سخيفة...

كانت العمة قد بلعت صوتها الخافت حتى أنني تخيلت أنها لن تنطق فيما بعد، نادى على البستاني وأمره بأن يحرق هذه الحشرات حتى لا تعود أبدا إلى المنزل...وأعاد نظاراته الطبية في مكانها المعتاد وغرق في جرائده، لكن البستاني لم يحرق أصدقائي، بل أعادهم للحقول وقال لي:

- إنهم أصدقاؤنا جميعا، فهم يأكلون الحشرات التي تلتهم الزرع... لقد أعدتهم إلى الحقول...

بعد أيام أصيبت العمة فنيدة بذهول حتى كادت أن تسقط، فقد ناديتها لأفاجئها بالدعسوقة، وقد رسمت منها أشكالا عديدة، حتى أن ألوانها البرتقالية صارت تلمع في الليل لتؤنس اللحظات التي أخاف فيها من الظلمة الشديدة، وشيئا فشيئا بدأت العمة فنيدة تلمع الألوان كي لا تذبل وتحاول أن لا تصعد أمي إلى غرفتي.

كان زوجي ينظر إلي وهو يتفقد غيابي، وقد وضع قفازاته السوداء على الكومودينو، كان قد عاد من الصيد، فقد كانت له هواية دأب عليها منذ زمن بعيد، في نفس الساعة من العصر وبنفس الملابس ومع نفس الأصدقاء الذين كانوا يحدثونني عن الثروات التي استطاع آباؤهم جمعها بمجهوداتهم الرصينة وبمثابرتهم الدائمة في الكد والجهد. كانوا يدخنون السيجار الأسود ويضعون قبعات سوداء، وفوق أعينهم استقرت نظارات سوداء تقيهم من الشمس وهم يصطادون الحيوانات الجميلة... لم يكونوا في حاجة لأكلها، بل إنهم في كثير من الأحيان يصطادونها ليرمون بها في الخلاء ولكنهم يتباهون على بعضهم البعض، بأصوات منظمة جدا وضحكات مرسومة بعناية تامة...

كان زوجي يربت على بطني بهدوء تام، وهو ينظر إلي وقد ارتعش شاربه المشذب، وكان ذلك الناقوس الذي يجعلني أشعر بأنه يريد شيئا، كانت طقوسه هادئة لا انفعال فيها، وكنت أرغب لو أستطيع أن أصرخ أو أقهقه عاليا حتى تسمعني البيوت المجاورة، لكن زوجي كان دقيقا كساعته الأمريكية التي يتحدث عنها منذ أن زار أمريكا، وليتحفني كل مساء بنفس الحكايات المتكررة التي جعلته يكتشف ذلك العالم البعيد عن أعيننا، وليكون فاتحته للدخول في طقوس حميمية كل مساء بارد.

وكنت أتكور... بداخل بطني كان يحدث اشتباك معوي، كنت أتمنى أن أحضر معي حشراتي الجميلة من غرفتي الصغيرة، فهي ما تزال هناك، كان أبي قد تركها فوق الحائط بعد أن رجوته كثيرا على أن لا يجعلها تغادر الغرفة، كان قد ضحك ضحكة رتيبة، وقال:

نعم، سأتركها، فأنت الفتاة الوحيدة التي رزقنا بها، وسنتذكر حماقاتك وسنقهقه ذات مساء...

ثم ضحك ضحكة مدورة، كررتها والدتي بصنعة مدربة وقوست فمها قليلا، فأثنى عليها أبي وعلى تربيتها لي...

لم أكن أستطيع أن أغض الطرف عن ساعديه القويين، كان يخفي عينيه الجميلتين لأنه لا يملك أن ينظر في وجه السيدة، ويوما ما

بقيت أصر على أن ينظر في وجهي مباشرة وهو يكلمني، كانت عيونا ساحرة. كنت أتمنى أن لا تنزلان أبدا. كنت في تلك اللحظة قد شعرت بارتباك في كل شيء، وكانت الأرض تدور...ولجت غرفتي وانهلت على الورق لأرسم العينين. كان قريبا جدا من أصدقائي، كان يشبهني رغم أنني بعيدة عنه. لم أستطع النوم في تلك الليلة، كان زوجي ينظر إلى توتري ويحاول بهدوئه المعتاد أن يمتص كل الانفعال الذي أختزنه بداخلي. وكنت أراه معي، وأستعيد خارطة ذراعيه القاسيتين، حتى أنني ظننت أنني أمسكه هو. في ذلك اليوم تبعته، كان يعدو بداخل الأشجار. حين رآني شعر بالارتباك، وقال لي: بماذا تأمر السيدة؟ نظرت إليه، كنت أراه برغبة، أطرق خجلا مني، أمسكت بذراعيه ووضعت يدي على شفتيه، شعرت بعنفه الكامن، وبشيء ما سينفجر بداخله. بدأت أمرر شفتي على شفتيه، لم يقاوم، أمسكني بكل القسوة التي أشتهي وضمني بساعديه القويتين حتى ذبت بين أحضانه. كانت تلك اللحظة الوحيدة التي شعرت فيها بأنني أوجد على وجه هذه الأرض الصغيرة، وكان ذلك العناق غريبا، لم يسبق أن أحسسته أو عشته من قبل، كنت أحلم به فقط، وقلت: المهم أنني عشت هذا الانفعال ولو لدقيقة واحدة...كان ينظر إلي بعدها بوجل، وكأنه قبلني دون أن يدري، لكنني وضعت يداي على شفتيه وأومأت له بأن لا يتكلم...لقد ذبت معه لدقائق فقط، لكنها لن تغيب إلى الأبد.

أسحب قدماي الباردتين من أعماق النهر وأقهقه ثم أصرخ... وأعود كل يوم إلى بيتي لأتكور قليلا بعد أن يداعب النوم جفون زوجي.

■ ■ ■

وجهان لحكاية واحدة

حسن إغلان

حيث انتهت من قراءة رواية " ذاكرة الماء" غطت عينيها بدموع مالحة كأنها تعيد لهما دما ينساب بقوة على الأرض.لأول مرة ضربت رقما قياسيا في تلاوة الرواية.ثلاثة أيام بمقياس أزيد من ثلاث ساعات مسترسلة في اليوم الواحد. لم أحس بدموعها وهي تغسل حروف الرواية. وحين انتهت منها كان البياض يوسخ الطبع المنفلت من ملوحة دموعها غطاء يلف الكتابة بعنوانه الكبير وباسم صاحبه. أنا الآخر حاولت أكثر من مرة دفن شهقة الروح في الحلق.كنت حبيسا بين منزلتين : منزلة القارئ المحايد ومنزلة السارد المشاكس للبحر والموت. قلت لها لما هربت حروف الرواية؟ لما ابيض سوادها؟ أجابتني وهي تحمل اسمها بين يديها جثة كانت في زمن ما من أزمنة الرواية.ربما أنت لا تعرف ما جرى في أمكنة الرواية وربما لم تعش عشية الموت بالألوان. وربما لا يوجد أقرباؤك هناك. وربما أنت بعيد في المسافة عن هنا.وربما أنت تتابع ما يقع هناك على صفحات الجرائد وشاشة التلفزيون اليتيمة. قلت قد يكون ذلك صحيحا يا سارة ولكني تابعت عبثية الموت بنوع من التريث بإصدار الحكم.

سارة علقت دموعها بين أصوات البجع وملوحة البحر.شتمت الروائي شتائم لم أستطع تميز مضمونها.لكنها شتمته لأنه ذكرها بموتها. كم هو حزين أن تتذكر الموت وأنت في عطلة. وكم هو فظيع أن توقد الجثة التي كانت هناك وأنت في البحر. حاولت محو

فساد مزاج سارة بدعوتها إلى مطعم لتناول العشاء رفقة إلياس. إلياس هو أخوها الذي شاركته الحكاية في إحدى المطاعم القريبة من البحر والفاتنة بأضواء شموعها الخافتة. دخلنا المطعم وهو يحمل اسم قديس من القديسين المتعددين في إسبانيا. طلبنا الأكل وطلبت نبيذا يليق بمحو حكايتها بل بمحو حكايتي أنا أيضا مع تلك الرواية التي ورطتني في هذه الدعوة.

إلياس حكى نصف الحكاية وسكت. في بعض الأحيان يوقظ سارة من شرودها لكي يتأكد من شخوص الحكاية. لسارة ذاكرة الصحراء. ولإلياس ذاكرة الماء وبين الذاكرتين مساحة التراب التي تأكل الحكاية. أتذكرين- قال إلياس- حين خرجنا من الحي الجامعي في منتصف الليل ونحن مرعوبون. توقفت سيارة ما تسوقها امرأة ما وحملتنا إلى البيت. بينما السيارة تندفع بقوة رجال تحملهم لحاهم ينتظروننا. قاطعتهم بنوع من الاستفزاز. ما أدراك بذلك. قال والعرق يتصبب من أنفه ...لقد حكى لي أحد الأصدقاء الذين ينتمون لقبيلة الظلام أنني وأختي سارة وبعض الأصدقاء دخلتم دار الفتوة وأصدر أميرها بقتلك وقطع يدي أختك. أتذكرين يا سارة تلك الليلة التي طوانا فيها الليل وركبنا مع تلك المرأة التي لا نعرفها كأن الله أرسلها إلينا لتنقدنا ... ردت سارة ومضغ الطعام في فمها : من الصعب أن ترى نفسك جثة بدون شهادة وحتى بدون عنوان. وحتى بدون كلمات التأبين. وحتى بدون قبر ،وحتى بدون نظارات ترفعك لرؤية الملائكة هناك. كنت لا أفكر في موتي. فالموت قدرنا النهائي. ولكن ما يخيفني هو أن أموت جثة مرمية في مستودع الموتى. يأتي الباحثون عن متغيب ليروا وجهك ثم ماذا سيقولون؟ من قتلنا؟ قبيلة ظلامية تشحذ الذبح في الظلام لتتوضأ بدمنا. بل لتقول لله أي جنتنا التي وعدتنا بها. سينساك الإخوة والأصدقاء. سيد فننوك بدون حفل تأبين ولا حتى كلام. سيقولون إذا اقتضى الأمر: مسكينة تلك المرأة ومسكين أخوها. ستقول جارتنا الثرثارة لأمي وما شأنهما بالله وستقول أخرى ما شأنهما بالسياسة. شربت الكأس الأخيرة وغمزت، إلياس أن يضيف قنينة أخرى دون انتباه سارة. فهم الغمزة وإلياس يعيد قلب الذكرى إلى شاب حملوه من حصة التدريب داخل المختبر الجامعي وهو يستجدي أستاذه والطلبة والناس بل يستجدي الحجر والطاولات. يستجدي المنظفات وشجر النخيل ولا أحد يسمعه. خطفوه وهو يحدس موته. رموه بعيدا وهو ينزف. وحفظت الدعوى ضد مجهول. وظل المجهول يقتات من دمنا. تذكرت ساعتها- وأنا أشرب الكأس الأولى من القنينة الثانية- رسائل التهديد التي وجدتها في بيتي، لم أقل ساعتها- أي شيء لأي كأن. إلياس هو الآخر قال أنا الآخر لم أحك أي شيء لأصدقائي هناك وللإخوة الذين غيروا أحذيتهم عند أول قطار ضبط السكة.كأني لا أريد البطولة.كأني لا أحتاج أن أكون بطلا. فالصحراء علمتنا في أول الخطو. أن البطولة وهم وأن ادعاءها تيه. هكذا تعلمت من سلالة رماها الحزن في الهامش بل ونسي إن كانت موجودة عبر حصارنا لمدة طويلة. سارة الآن تتناول مثلجات في آنية فضية تغري الكرات الثلجية في ذوبانها بين الشفتين. مدت لي ملعقة كي تبرد الحكاية لتبتدئ من جديد.

قالت لقد أوجعتني "ذاكرة الماء" .كان عليه أن يسميها ذاكرة القتل بدلا من استعارة تقنية بين انسياب الماء ومجراه. ركزت عيناها وهي تزيل نظارتيها نحو إلياس محاولة أن تنبه الماء إلى مجراه.الأولي كأنها تريد أن توقظ حكم الإعدام في تلك الليلة في ذلك الزمان بل في

ذلك المكان الذي حاولت محوه من الذاكرة.رد عليها وعيناه توشكان على السقوط. تعنين تلك الليلة التي كانت فيها اللحى تشحذ دمنا ردت عليه: ألا تتذكر. لم يكونوا ملتحين. قال: تلك استعارة أخرى.كنا أربعة- قال إلياس- أنا وسارة والمزوضي والريفي. .... أنهم يتبعوننا يشمون دمنا من بعيد. ويلاحقون خطونا من زقاق إلى آخر. وحيث ناد ونني بالتوقف قليلا مفتعلين حكاية ما. انتبه الريفي إلى أحدهم و أمر المزوضي أن يسرع لفتح الباب طلب مني أنا وسارة الركض خلفه بينما هو حمل الحجارة وبدأ يوهم اللحى أنه يعرفهم. كأنه يريد أن يبعد نظرتهم قليلا حتى نصل إلى البيت.من حسن حظنا أن مسكن المزوضي يوجد داخل دروب ملتوية. فتح المزوضي الباب وأسرعنا ثم تبعنا الريفي. حين تتذكر سارة حكاية الموت تنظر إلى قدميها كأنهما يحملان وشم الموت والحياة.لم تنتبه سارة إلى قدمها المدماة ولا إلى جرحها الغائر بسبب إزالتها للحذاء. لأول مرة تركض سارة كعداءة إفريقية. لم نشعل الضوء تلك الليلة ولم نستطع الكلام خفنا أن يكونوا قريبين من البيت. من نوافذه المتآكلة. ضمدنا جراح سارة بوسائل بدائية كي نوقف الدم المنساب من قدميها المتدفق من أصابعها. بعد ساعتين تأكدنا أننا لم نمت. الفجر يتسلل من النوافذ كمواء قطة شاردة ونحن نحكي حكاية الموت.بل ونبحث عن ثأر ممكن بل وحتى عن خربشات بظلال الظلام. من بعيد يأتينا صوت المؤذن. ومن بعيد استطعنا إزالة صلاة الغائب.

هو يحكي الحكاية وأنا أغسلها بآخر كأس نبيذ. قالت لي سارة : أنت الآن لا تعرف شيئا عن الموت غير حكاياه المنسابة. قلت ألهذا شتمت صاحب الرواية. لم تجب دفعت فاتورة الحساب وخرجنا. ودعنا إلياس وحكاياه تتساقط كالرذاذ لتوقظ متلقيا مخمورا مثلي. إلياس يشتغل بالليل بينما أنا وصاحبة الحكاية نسير بأقدامنا الحافية على الرمل.البحر يدخلك إلى مجهول الصمت. في تأمله. نبحث عن موجة رقيقة نصاحبها معا أو عن بجع نعطيه حكايانا كي يرميها في الصحراء. فالبحر لا يستقيم مع الموت. قلت لسارة: ما رأيك أن نرمي أجسادنا في البحر. فأجسادنا تحتاج ملوحة ما. قالت: أنت مجنون. قلت : هذه أوروبا يا امرأة فلا تخافي فالعري هنا مباح ولا وجود لكليشهات العقاب وحتى للأفاعي والثعابين التي تستترها رمال الصحراء. تعرينا كلية ودخلنا البحر رغم أننا لا نتقن السباحة. وحين خرجنا من لذتنا. نشفتنا الرمال. وارتدينا ملابسنا لنسيان الذاكرة. في الطريق إلى البيت. نادتني شخوص ذاكرة الماء. شخصيتان مدفونتان بين عيني. شخصية عبد الرحمان الذي ذبحته قبيلة الظلام بالقرب من بيته.الجيران ينظرون من خلف النوافذ ولا يجرؤون على قول كلمة ما. تمرغ عبد الرحمان في دمه كما الخروف في عيد الأضحى تماما.وشخصية يوسف الفنان والشاعر ستنحره آلة الظلام الصدئة.وحين الانتهاء من شهوة الدم سيغتصبون صديقة صاحبه.في كل مرة يأتيني هذا الشخص أو ذاك ليقول لي انتبه وأنا لا أريد سوى محو الحكاية. لا أريد تذكرها ولا أريد حتى إعادة ذاكرة الماء إلى تفاصيلها المبعثرة في الصفحات والمجاري. في السطور والأمكنة.أيقظتني سارة في اليوم التالي وحكت حكايتها الأولى ثم علقتها على حبل الغسيل كي تدفئ أصابعها. وحين حكت حكايتها نسيت الكتابة ونسيت اسمي. ونسيت الموتى الذين يرقصون أمامي. وأمامي أعادت سارة حكايتها ونامت.

■ ■ ■

خيط الروح

تخييلات ذاتية قصيرة جدا

إسماعيل البويحياوي

1- سقوط

كان 26 شعبان 1959 في دوار أولاد الطالب. وكنت تسعة أشهر في بطن أمي. انزلقت على رأسي صوب أنامل مخضبة. داعبتني ثم قطفتني من رحمي. زغردت خالتي وعمتي حين صرخت صفعني صوت الفقيه الدكالي "وقلنا يا آدم ... وقلنا اهبطوا ". رفعت رأسي نحو جنتي، فقطعوا علي حبل الرجوع.

بيان حقيقة : البطل نطفة. السارد خيال آدم. الكاتب ناظم حروف قصة خارج ذاكرته اخترع لها زمانا ومكانا.

بيان حقيقة مضاد من الكاتب: صحيح أنني ولدت سنة 1959 بدوار أولاد الطالب، لكنني أعتبر مرحلتي الجنينية جزءا من سيرتي الذاتية. أنا ثلاثة: كاتب (قصة قصيرة جدا) وبطل وسارد وفقا لميثاق فليب الغليظ.

2- قطف النجوم

فول وحمص وحلوى وبراد ينقط عسلا. وكانت الدنيا زوينة بزاف. نظر أبي إلى السماء: الكمرة كطل على وليدي "سمعون" يا لالة نجمة. ضحكت أمي. طفقت بكلتي يدي أمسك

نجوما تتقافز في حضن "زلافتي" السحرية. يلحسان سماء يدي. النجوم والفنيد والزرقة والحمرة تتلألأ على محييهما. ويضحكان .. ويضحكان كرنفال صور تتهادى في ذاكرتي. أبي وأمي قريبين بعيدين، وسارد باسم يغمس يده في طفولتي ويرصع ذاكرة قصيصته.

3 - تخناش الذاكرة

كانت حفاظة الطالب اسماعين ريق الماء. غطس لوحته. صفع فقعات وحروفا سابحة في الصهريج. تبوسه الشمس. تلحس لوحته.. يتربع. كلام الله، الصلصال، الصمغ، الأصوات تعذب في لسانه. وفي رحم لوحته عنان الكراك،
كرا و فرا، يسابق خيول الكلام.
تخفني لحظتك، أنا إسماعيلك.
تهمي،
تزوق ذاكرتينا،
يا إسماعيني.

4 - حريق

رباط دوار الكرعة 1965. كنت في حجرها. رفعت بصري. عيناها فارغتان من أمي التي في ألسنة لهب وشياطين ورعب تتراقص في مقلتيها. أبي عملاق يقتحم سحائب الدخان. يضع رزما قربنا. أشباح رجال ونساء وأطفال وصراخ طافحة في جنح خوفي. يلمني أبي بين جناحيه. يمسح عيني. تغيظ الشياطين. تبتسم براكتنا، وأعثر على شون أمي.

5 - شجرة الليل

ننظر إلى الصورة وكخ كخ كخ. رجل وامرأة عاريان بين فخذيهما عرشي تفاح. هذا جدنا آدم. جدي سي لحبيب وجدتي لالة زهرة يخبئان بين فخذيهما شجرتين. وفي الليل تزهر الأغصان فيقع منها التفاح. يكبر أبي وأمي. يلتقيان في جنة الليل. يتقاطفان. أولد أنا الفاكهة. هكذا شجرة الحياة. كخ كخ كخ ننظر إلينا. الصورة أيضا تنظر إلينا كخ كخ كخ . وصديقي وأنا نحك فراشات على شتلتي تفاحينا و كخ كخ كخ.

6 - يزغرد الماء

أخيرا بلغ جسدي جزيرة العذارى. وبينما أنشر قلاعي جاءتني وُحَيْدَة. تنتقي لي مفاتنها . على بطنها، على ظهرها.. نتساقى اللذاذات. نغطس في سرة خطفتنا البكر. وفي سرير تلك القصيصة، رأيتني إسماعيل الحاسبي ورأيتها خريدتي. يسبح نوري في نورها في ثغر الحال. ننساب في خمرة الشهد . نقطف سلاف العسل حتى زغرد في وفيها دفء الماء.

إسماعيل 14 سنة : أسي. وبركة من القنبول. الحقيقة. التقيت فتاة. خلصتها من جدار العذرية على شاطئ الرباط. هل نسيت أيامك ؟ إسماعيل 51 سنة: عفوك مرايا تخييل ذاتي واستيهامات وحويجات قصير جدا نبتت لي بعدك.

العمل الفني و حلقة الحوار

بنيونس عميروش

إذا كان الفن على اختلاف أنماطه يقوم على صياغة التجربة الفردية عبر أسلوب متفرّد، وتوصيلها إلى الآخرين، بالكفاية التي تمنحها بعدا "حضاريا"، فإن فرادَة الفن، و من ثمة فرادَة العمل الفني، تتماسك من خلال تفاعلها مع "الجمهور" الذي يعدّ المطلب الأساس لكل الفنون، كي يمنحها المظهر الجمعي الذي يقرّبنا من عبارة شارل لالو : " الفن هو نحن ".

هذا المظهر الجمعي يجعل العمل الفني محاطا بحلقة "حوار" يفيد عملية التلقي القائمة على التذوق الفني، حوار بالمعنى الرمزي المنبني على اللغة البصرية، أو "حوار الرؤية" (كما ينعته ناثان نوبلر) المتبادل بين المشاهد (المشاهدون/الجمهور) و القطعة الفنية، و بين هذه الأخيرة و الناقد الذي يمثل صفوة المتذوقين من الجمهور، لكن هل لنا أن نتصور، قبل ذلك، حدوث حوار بين المبدع و عمله الفني و هو في طور الإنجاز؟ خاصة و أن الفنان يعتبر المتلقي الأول، منذ التدخل الأوّلي في بناء العمل.

يُعرِّف معجم أكسفورد الفنان بوصفه "ذلك الرجل الذي يمارس أحد الفنون الجميلة القائمة، أولا و قبل كل شيء، على إشباع الحس

الجمالي عن طريق كمال الأداء، إبداعيا كان أم تمثيليا". لإشباع هذا الحس الجمالي الذي مافتىء يتحول و يتضخم بتسارع الأساليب و الأذواق و المفاهيم و التقنيات الجديدة، صار لزاما على الفنان أن يضاعف من وتيرة البحث و تجريب المتوقع واللامتوقع الذي قد يفي- بدوره - بكمال الأداء.

بَدءا من التخطيطات و الترسيمات الأولية، يشرع الفنان في محاورة عمله باستحضار ذهني حاد يغلِّب المجادلة العقلية في تصور العمل وبنائه. و في أوج اعتكاف الفنان على الإنجاز، يتحقق الاندماج التام الذي يدفع الفنان إلى ترجمة الانفعالات من خلال الارتجال و العفوية والتلقائية، أو عبر مختلف التأثيرات المادية التي لم يتم أخذها في حسبان التصميم القبلي، إذ تتشكل مع تطور مراحل العملية الإبداعية لتعمل على توسيع مجال الحوار بين الفنان وقطعته، و تُقيم المعادلة المفترضة بين الفكر و الحس، بين المخطَّط و اللامخطَّط، حيث ينشأ الفن من "سيمات عامة معينة، و خصائص معينة للعقل و القلب "كما يؤكد إيبوليت تين[1]. مع هذه المؤثرات و التفاعلات اللامتوقَّعة، تنضج الرؤية لصالح نجاح السير التعبيري. فكلما امتدَّ هذا الحوار الثنائي كلما احتد التفاعل و تضاعف الحماس في حل المشكلات العملية، لتأخذ القطعة الفنية منحاها نحو الكمال، و " الحق، إن الفنان الذي يؤمن بأنه يقيم حوارا أثناء تطور عمله نحو الاكتمال، إنما يتكلم في الواقع مع نفسه. لكن هذا الأخير لا يغير من حقيقة أن الحوار يظهر فعلا بين شريكين فعالين"[2].

وبالرغم من كون هذا الحوار بين المبدع والعمل الفني، قد يشمل أيضا أشكال التواصل الفيزيقي المرتبطة بانفعالات الجسد في حدِّ ذاته، و الامتدادات اللَّمْسية، باعتبار الفرشاة امتدادا ليد المصوِّر، فإنه يجد ما يقابله في تعامل المشاهد - عبر المسافة - مع الأثر الفني. فالفنان هنا، إنما ينسج بنية الحوار الذي يمتد إلى المتلّقي بعد تمام الإنجاز، حيث يتمثل العمل "بوصفه وحدة مادّية متكاملة حين يقدَّم للناظر، لكنه يصبح أثرا ذا قيمة جمالية عندما يولِّد استجابة لدى الناظر. و طبيعة هذه الاستجابة تعتمد على مشاركة الناظر الفعالة في التجربة الجمالية" [3].

في الوقت الذي يتم فيه عرض العمل، يصبح بإمكان الفنان (الحاضر) تقديم الشروحات المحتملة حول منجزه، ليلعب دور القناة بين الأثر الفني و المتلقي، متوسلا بالحوار اللغوي، أكان شفهيا في مثل هذه الحال التي يباشر فيها الزوار، أو كان كِتابيا في حالة المبدعين الذين يمتلكون قدرة الكتابة، لصياغة بيانات أو أوراق تقديمية مصاحبة لمعارضهم، يوضحون من خلالها الخطوط العريضة التي يرتكز عليها منجزهم الإبداعي (المفهوم، التصور، الفكرة، الحافز...). مثل هذه النصوص المَوَقَّعة من لدن الفنانين أنفسهم، تعتبر محرِّكا فاعلا في تعامل المشاهد مع القطعة الفنية، كما يمكن أن تساعد الناقد على إدراك المزيد من الأسس التي تنير رؤيته النقدية للعمل.

إن التذوق الجمالي القائم على مَدِّ الحوار المرئي بين العمل الفني و المتلقي، لا يستقيم إلا بفعل الناقد لإتمام الثالوث. ناقد الفن باعتباره وسيطا يعمل على شحن المحاوِر و إعداده للتذوق و التلقي الجيِّد، بحيث يعمل على تبيان الخصائص المرئية و الكيفية التي تتفاعل

بوَساطتها المنظومة الجمالية التي تحكم وحدة العمل و تماسكه. استنادا إلى القدرة اللغوية التي ينبغي أن تترجم الكفايات الأدبية التي تنهل من مختلف المعارف و العلوم (علوم الجمال و النفس و الاجتماع. علوم الفن و الصورة. تاريخ الفن و الأفكار...). حيث تبقى المهمة الرئيسَة للنقد كامنة في نشر المعرفة كما يؤكد ماثيو آرلوند. و مهما اختلفت الآراء المتعلقة بغايات النقد. بين من يرى أن "النقد الفني ليس له غرض في حدِّ ذاته. و هو. كالفن.... سبب وجود ذاته" (وايلد)(4). و من يعتبر "الناقد الجيد هو الذي يروي مغامرات روحه بين الأعمال الفنية الكبرى" (أناتول فرانس)(5). يبقى النقد الفني سندا معرفيا يأخذ بيد المشاهد و يدفع به لتحقيق التجاوب و المشاركة المثمرة. إذ يقرِّبه من قوانين الحوار المؤسِّسة للتذوق. لكن ليس بالمعنى التعليمي الصرف. لأن التذوق الفني لا يقبل التَّلقين. حيث "ينمو في المشاهد حين يكون مستعدا له. و لن ينمو إلا إذا قام الاتصال المستمر بين المتحسِّس و العمل الفني"(6).

من الطبيعي جدّا أن يفكر الفنان في نسبة الجمهور المتجاوب مع إنتاجه. و من الطبيعي أيضا أن يطمح إلى أن يستقطب إنتاجه أكبر عدد من الجمهور. إلا أن هذه الفكرة. أو هذا التصور الذي يتبنّاه الفنان لنفسه بخصوص "الجمهور". لابد و أن يؤثر عليه و على طبيعة عمله. من ثمة يعمد الكثير من التشكيليين إلى إنجاز أعمال "مفهومة" لدى عامة الناس. باعتماد أشكال التواصل البصري التقليدية والمألوفة. لذلك يلقى تأثيرها التعبيري العابر. و الخالي من الجِدَّة. إقبالا من لدن الشريحة الواسعة من الجمهور الذي يستسيغ نمط التلقي المباشر. المسطَّح. الذي لا يتطلَّب درجة معينة من "محاورة" العمل. و لا يحتاج إلى الثقافة البصرية و مبادئ الجماليات الحديثة.

في المقابل. فإن العديد من أنواع التواصل البصري الجديدة. تجد الكثير من العقبات في إدراكها و استيعابها. نظرا للالتباسات المتعلقة بتدقيق المفاهيم الجمالية و تحديد المصطلحات و المعاني الحديثة ذات الأبعاد الرمزية. و المرتبطة بالتناسل المفرط للأشكال التعبيرية المحدثة. الموصولة بالتقنيات المعلوماتية و إمكاناتها الهائلة التي طبعت عصر الصورة. إضافة إلى الارتباك الناجم عن تداخل الأجناس الفنية فيما بينها. و في وقت لم تعد فيه المسائل الجمالية قُطرية. من هذه الزاوية. نلامس بعض أسباب تقلص نسبة الشعبية في التعامل مع الأشكال الإبداعية الجديدة. مما يضع الفنان بين خيار البحث و التجريب و المواكبة المستديمة. والتمسك بأسلوبه الخاص الذي يعكس فرادَته و تميُّزَه. أو الانصياع للذوق العام. ذلك أن المبدع الحقيقي الذي يكرِّس نفسه للخلق" عليه أن يجد "المعادلة" لمفرداته التشكيلية التي ستمنحه ما ليس بوسع "معادلة" أخرى أن تعطيه"(7). فالملاحقة المضنية لاكتشاف هذه المعادلة الخاصة هي الاستجابة المثلى لحقيقة الإبداع التي تشترط الإضافة و الاختلاف.

الجمهور. هو في حقيقة الأمر "جماهير"؛ جماعات تتعامل مع الفن بحسب حمولات تجاربها التي تتقاطع من خلالها عدة عوامل تؤثر في درجة تكوين الذوق و نسبة التلقي (الثقافة. المعرفة. التربية. الانتماء الجغرافي والاجتماعي و العقائدي...). و الجديد في الفن. يظل مرهونا على الدوام بالجماعة المتابعة والمهتمة. الفئة المستنيرة. المسايرة لمستجدَّات التواصل البصري التي يمنحها الاستعداد التام

للتذوق و لمحاورة كل حديث و مبتدَع. إنها الفئة النخبوية المفترضة التي تبرر فعل التسليم بالوجود الدائم للمشاهد الجدير بالعمل الفني، إذ "لا يمكن في جميع الحالات - يقول لالو - أن تكون ثمة قيمة جمالية إن لم يكن هناك تصور لجمهور"[8]، باعتبار الجمهور تكملة، حيث المشاهد - بمعنى ما - هو الذي يكمِّل العمل. في حين لا يمكن للفنان - يضيف لالو - أن يتخلص من طغيان جمهوره إلا بتصوره لجمهور آخر [9].

إن العمل الفني يتحدد في كونه ترجمة لتصور جمالي كوني، بل هو وسيلة اتصال بالمعنييْن الرمزي و الحسي (بما فيه النفسي والروحي و الوجداني)، و لذلك يحتاج إلى جمهور، و يتطلب نوع المحاوِر المتحسِّس، بحيث "يستطيع العمل الفني أن يتحدَّث بعض الشيء إلى أولئك الواقفين سَلبا إزاءه، لكنه ينطق بفصاحة جلية و متعة كبيرة حين يكون جزءا من حوار بصري بينه و بين المتأمِّل فيه" [10]. من ثمة يبقى العمل الفني المشِرك بين الفن و الفنان، قيمة تواصلية أبدية تساهم في مدِّ حوار الحضارات و الشعوب و تقاربها، إذ يوشِك عمر الفن أن يكون هو نفسه عمر الإنسان على حدِّ تعبير إرنست فيشر.

هــوامــش :

(1) - جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 2، 1981، ص 693

(2) - ناثان نوبلر، حوار الرؤية - مدخل إلى تذوق الفن و التجربة الجمالية، ترجمة: فخري خليل، المؤسسة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط 1، 1992، ص 237

(3) - نفسه، ص 237

(4) - جيروم ستولنيتز، مرجع سابق، ص 720

(5) - نفسه، ص 719

(6) - ناثان نوبلر، مرجع سابق، ص 11

(7) - نفسه، ص 235

(8) - زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، بدون تاريخ، ص 115

(9) - نفسه، ص 114

(10) - ناثان نوبلر، مرجع سابق، ص 237

■ ■ ■

من دروس الأدب الروسي

إدريس الملياني

1

يمكن الحديث بلا انقطاع عن الأدب الروسي.

إلا أنه حديث متشعب ومحفوف بالصعوبة والمتعة معاً، تماماً كغابات التايغا الكثيفة، وروافد نهر الفولغا الكثيرة، وبحيرة بايكال العميقة، وسهوب سيبيريا الشاسعة، وحضارة الشعوب المتنوعة قوميات وثقافات.

وإذا صح أن الشرق والغرب لا يلتقيان، كما يقال عادة في اللغة السياسية، فإن أدب اللغة الروسية استطاع أن يجمع بين ثقافة الغرب والشرق في بوتقة واحدة، أو باقة متعددة الألوان والأشكال و" الشتوكات". ومن أجمل العادات الروسية تهادي أزهار معينة، حسب المناسبات، لا أدري لماذا، السعيدة فردية والحزينة زوجية.

ولذلك امتاز أدب الشعب الروسي بالعمق المحلي القومي، وتميز بالبعد الكوني الإنساني. والتراث الأدبي والفني الغني لشاعره الأكبر ألكسندر بوشكين _ وحده _ أبرز مثال على جمال هذا التفاعل الحضاري، والحوار الثقافي، السلافي الأوروبي والإفريقي العربي والإسلامي اليهودي والهندي المسيحي والبوذي الفارسي واليوناني الوثني وما لا يعد من الأمثلة الداعية إلى حسن الجوار والدالة على قيمة

التمثل والاستيعاب المتجلي في سجية أية أمة والشاهدة بالتالي على عظمة "الطبع الروسي" _ حسب تعبير أقصوصة أليكسي تولستوي: روسكي خاراكطير_ الذي استطاع خلال حيز زمني وجيز جدا وظروف قاسية_ كالقنانة والحروب الطاحنة_ توحيدَ إماراته وتحديثَ دولته وشعبه وتجديدَ لغته وأدبه _ الكلاسيكي، أولا، بتياريه الأساسين والرئيسين الرومانتيكي والواقعي، ثم المعاصر، تاليا، لاسيما في الإبداع الشعري والسردي النقدي والدرامي، وأجناس أخرى من الخلق الروسي، الموسيقي والتشكيلي والسينمائي والفضائي، الذي جعل العبقرية الروسية تحتل مكانة عالمية فريدة، بفضل الانطلاق من تربة المحلي نحو كل الآفاق الممكنة والمستحيلة، والانفتاح الحضاري، التراثي والحداثي، الذي هو بالذات جوهر العولمة الإنسانية، الواعية، والمثاقفة الخلاقة، الساعية إلى التقدم الإنساني الدائم باستمرار الحياة.

وطوال تعاقب الحقب التاريخية المديدة، لم تكن الآداب الروسية، الكلاسيكية فالمعاصرة، تابعة أو مقلدة، بل رائدة ومجددة، في مسار جميع الفنون والآداب الأجنبية الوافدة، التي تعاملت معها برؤية نقدية ودية وندية معا ولم تتأثر بها فحسب ولكنها أثرت فيها وأثْرتها وأضافت إليها ربما أكثر مما أخذت منها.

وفي سائر الآداب الإنسانية، عناصر، لا حصر لها، أصيلة ودخيلة، من المؤثرات المتبادلة والمتداولة في كتب الأدب المقارن والبحث العلمي، الذي يكشف اللثام عن أوجه الجمال الكامن خلف الشخوص والنصوص المهاجرة بشتى وسائط الاتصال ووسائل الانتقال القديمة والحديثة، عبر قرية العالم الصغيرة.

تماما كذاكرة هذه القبة المغربية "كوبول" ذات الصوت "زفوك" المشترك العربي الفرنسي الروسي التابعة قديما لمدرسة الفنون الجميلة الخاضعة بدورها لبونيفاس على عهد الاستعمار والظليلة الآن بأشجار حديقة الجامعة العربية والتابعة للمجموعة الحضرية وأمام قاعة " بصمات" المركز الثقافي الإسباني " سيرفانتيس".

وكذلك نلتقي اليوم حول حب الأدب الروسي، الذي يجمع بين ثقافات مشرق ومغرب الشمس، التي تسطع على نفس الكوكب والإنسان في كل مكان.

وقبل سنوات احتفل المغرب بالذكرى المئوية الثانية لميلاد ألكسندر بوشكين، الملقب بشمس الشعر الروسي، وألقاب أخرى كثيرة. مثلما احتفت السفارة الروسية بنخبة مغربية ثقافية وفنية متخرجة من معاهد " الاتحاد" الفدرالي الروسي.



الشاعر ألكسندر بوشكين

وفي أدب بوشكين يمكن للقارئ العربي أن يطلع على مجموعة "قبسات من القرآن" ونفحات روسية وروحية مستوحاة من سيرة "الرسول")بْراروك(الكريم والعظيم ذي "السلطة الجبارة على العقول" و"زوجاته الطاهرات" و" المختلفات عن كل الزوجات" وغزليات "من وحي

العربي" الفتى "الدمث والجذاب" و"ليلى" الفتاة "المتهكمة والمتعالية" وعلى مفردات مفعمة بالحكمة الشعرية والأقوال والأمثال المأثورة والمقتبسة عن حضارة الصحراء وطبيعة شبه الجزيرة العربية. وأن يرى صورا مشرقة عنه تعالى "إنه الرحيم : قد كشف لمحمد القرآن الساطع" و "الكتاب السماوي" و"تحليق الملائكة في الأعالي" وجبريل وإسرافيل أو "سارافيم ذو الأجنحة الستة" و"الشيطان" الرجيم : "ينظر إلى الحياة في تهكم" و "يزدري الإلهام" و "لا يؤمن بالحب والحرية". وأن يتعرف على ما لا يعرف عن غراميات ومغامرات الأمير والأميرة "روسلان ولودميلا" و"مجنون ليلى" و"كليوباترا" ملكة النيل "العاشقة الحزينة" في "أمسية الداتشا" و"ليال مصرية" و"أندجيلو" الحاكم الإيطالي والمعادل الروسي للخليفة العباسي "هارون الرشيد" في تحفة "ألف ليلة وليلة" : "حيث يقضي المسلم أيامه مستمتعا مع الحريم" و"هناك، في عتمة الأشجار، يجلس، على مرمر النافورة الحزينة، العبد الخصي، حارس الحريم الأشيب، ومعه زميله الشاب، "مسرور"، عليل بحسرة النفس". فضلا عن الغزل الروسي والعربي والفارسي، المتدفق، ماء وأضواء وعشقا وموسيقى، في "نافورة باختشي سراي" على سبيل المثال والجمال الروسي المتشبع والمتشرب بروائع الأدب الغربي والشرقي العربي والإسلامي والمغربي كذلك من خلال إبداع بوشكين، الذي أشاد في إحدى دراساته عن منابع الشعر الرومانتيكي (1825) بدور "المغاربة العرب" في إلهامه "بالنشوة الروحية وعذوبة الحب".

ومثل تلك الإيحاءات الغربية والشرقية العربية والإسلامية لا تحصر أيضا في إبداع منشد الإقطاع المحتضر والمغني الأخير للنبلاء وآخر الكلاسيكيين الروس الشاعر والكاتب إيفان بونين الحائز على جائزة نوبل للآداب " عام 1933" لم يطلع عليها من الكتب فحسب ولكنه خبرها عن كثب طوال تجربته الروسية والباريسية وخلال أسفار إلى أقطار عربية عديدة من الماء إلى الصحراء.

ومثل ذلك لا يحصى كذلك في إبداع ميخائيل ليرمونتوف وليف تولستوي وغيرهما كثير وغزير من عمالقة وعباقرة الأدب الروسي الكلاسيكي الرومانتيكي والواقعي والمعاصر إلى حد قول النقد إن موضوعة الشرق، خاصة العربي والإسلامي، في اللغة الروسية وحدها تمثل موسوعة كبرى، عربية وأمازيغية وإسلامية مشرقية ومغاربية، أغنى بكثير من حضور روسيا في دائرة معارف المغرب والمشرق الضيقة والمغلقة الخانقة والفقيرة، وقد تحتاج تلك الموسوعة الضخمة والثرية إلى "تعويذة" بوشكين السحرية أو هدهد وجنّ "الملك سليمان والأمير تافريدي" للإحاطة بها وإماطة اللثام عنها.

وإذا أضيف إليها إنتاج نساء ورجال الاستعراب والاستمزاغ العلماء،في معاهد استشراق موسكو ولينينغراد وطشقند وغيرها من الجامعات المنتشرة عبر ربوع "الإيسّيسير" المتنوع قوميات ولغات وثقافات، لبدا لذوي الألباب من الأعراب الأغراب أنهم لا يعيشون في أوطانهم إلا بأبدانهم أما أرواحهم فهي تحيا آمنة مطمئنة في مكتبات وخزائن أخرى تحت سماوات بعيدة، يجهلها عقل الحاسوب العربي، الذي يضع (الآن) خطوطا حمراء وعشواء تحت ما ينتمي إلى اللسان الروسي وحتى تحت ما ينتمي إلى قواميس ومعاجم الضاد الجميلة والطويلة اللسان.ولذلك فالبحث في الموضوعة الروسية القوية التأثير، شعرا ونقدا وسردا وفكرا وفي كثير من أنواع الإبداع الروسي، لا

يزال قيد الانتظار، كالكشف عن المؤثرات الأدبية الأجنبية الأخرى، لا يتعدى النظر إليها أبعد من أرنبة الأنف إلا قليلا.

ولاشك أن لسان الأدب الروسي حافل بدروس شتى، أولها ثقافة الاعتراف بالآخرين، والاغتراف من كل معين، إرواء لغليل العيون قبل إشباع البطون، ونقدا للذات، لا حقدا ولا حسدا يسكنان فيها حتى النخاع، ولا جلدا ولا وأدا للنفس والحرية والإبداع وحب الحياة والجمال الإنسان. وآخر تلك الدروس حلم الشاعر بوشكين بأن تلتقي جميع الشعوب في عائلة إنسانية كبرى جميلة. ولو وعاها العقل العروبي والمزوغي والطائفي لكانت قبائل الجامعة في طليعة العالم أحبابا وآدابا. ولما حقت عليها نبوءة كاتب "بطل العصر" وشاعر" غصن فلسطين" (1837) ميخائيل ليرمونتوف في قصيدة "الجدل" (1841) المقارنة بين أطماع الغرب وأوضاع الشرق_خاصة العربي _ القديم الإشعاع الحضاري والحاضر المتأخر والمتناحر العشائر والمهزوم المستقبل المرسوم على نحو هذا النعي المشؤوم :

وطرح نظرة حزينة
إلى عشيرة جباله،
وسحب غطاء رأسه إلى حاجبيه_
وسكن إلى الأبد.

وما ذلك إلا كما قال الشاعر نفسه ردا على سؤال المجد العربي الغابر:

_ " كلا، لقد نُسيتْ قوةُ العرب" !؟..

2

للمغرب حضور أدبيّ، بهيّ، في القلب الروسيّ، سواء على العهد القيصريّ أم الاشتراكيّ السوفييتيّ، يفوق ، بالتأكيد، الحضور الروسيّ في القلب المغربيّ، الذي لم يغرم بالأدب الروسيّ إلا بعدما سطعت شمسه في أقاصي الغرب والشرق.

فالمغرب، الأقصى، الذي رأيته في اللغة الروسية موصوفا " بالذهبيّ الغروب" كان معزوفا في مدونات التاريخ الرحليّ ، السّفاريّ والديبلوماسيّ، ومألوفا في مكتبات معاهد الاستشراق، بموسكو ولينينغراد وطشقند، الزاخرة بروائع المطابع، التي طالما نظرت بعيون الاحتفال والجمال، إلى الذاكرة المغربية الواحدة والمتعددة الزوايا في المرايا الروسية.

بل إن المغرب، الروسيّ، كان فواح الأريج في جميع ربوع الجمهوريات، التي كانت باقة واحدة من خمسة عشرة وردة، متعددة الألوان القومية والمزهريات، عبثت باتحادها ،الخالد والطيب الذكر، يد الدهر الحاقد والغشوم، ولكنها لم تستطع اجتثاث ذلك التراث الروحي العظيم والعميم.

ولا تزال اللغة العربية، طليقة، على كل لسان، مستعرب، وفي كل مكان، من جمهوريات الشمس والثلج الحار والمطر الصيفي الدافئ، تقرأ وتكتب وتطبع وتسمع ، في رحاب المعاهد ومنابر المساجد والإعلام، وعلى نطاق، ربما، أوسع من حواضرها وبواديها ، التي تعيش فيها مغتربة ومستلبة كأهلها وذويها غرباء الوجه واليد واللسان.

وحتى الدارجة المغربية قيّض لها أن يخص جمالها سعيد كامليف حبيب الله بكتاب خاب تحت عنوان "اللهجة المغربية العربية" (1968) أهداه لنا (يوم 3_9_1976) أنا ورفيقي الباحث "ع.ش." في رحلتنا الأولى إلى موسكو ولينينغراد مهدي الثورة والعشرة أيام التي هزت العالم.

كان حبيب الله كامليف الأقرب إلى الفاسي منه إلى الروسي، يتحدث إلينا بالمغربيتين

الفصيحتين، اللتين سئل عنهما عندما كان يترجم في المغرب لوفد حكومي، رفيع المستوى: "هل أنت منا أو منهم؟". كان سعيد كامليف حبيب الله منا ومنهم على حظ سواء.

وفي قلب موسكو كانت تطوف بنا المتاجر والمآثر المستعربة لوتسكايا العجوز الطيبة، العالمة المتخصصة في ملحمة الريف والمعجبة ببطلها الخطابي. وهي بالمناسبة زوج لوتسكي الشهير بكتاب تاريخ الأقطار العربية.

وحظيت المغربيات الثلاث العامية العربية والأمازيغية بإعجاب رجال ونساء الاستعراب، الذين ألفوا عنها كتبا علمية كثيرة منها على سبيل المثال رباعية الباحث الأكاديمي زافادوفسكي عن "اللهجات العربية المغاربية" (1962) و"اللغة الأمازيغية" (1967) و"تأثير الأمازيغية في اللهجة العربية لشمال إفريقيا" و"البنية المعجمية والفونومورفولوجية للهجات المغاربية" الذي نال عنه درجة دكتوراه العلوم. وهذه الثلاثية لعالمة اللغات المستعربة والمستمزغة ألكسندرا آيخينفالد في "تصنيف الأمازيغية البنيوي" أحدها خاص بالاسم والضمير (1986) والآخر بالفعل (1987) والثالث بالنحو (1987). ولها أبحاث أخرى حفيّة باللسانيات المغاربية العربية والأمازيغية. وما لا يحصر من الأعمال الأدبية والعلمية القيمة المنجزة والمترجمة لرجال ونساء الاستمزاغ والاستعراب أمثال بروجوغينا ودولينينا وكوزنيتسوفا وتاراسوفا وغلوشكوفا وفرولوفا وفاليريا كيريتشنكو وعثمانوف وميليتاريف وشارباتوف وكوديلين وكريمسكي وميكولسكي وفلشتينسكي وشيدفار ويونسوف وسافرونوف وسفيتلوف وفينوكوروف وأكتشورين وبيلوشيك فيكتور وغيرهؤلاء كثير من الرجال والنساء على حظ سواء.

وهو بالتالي تراث إنساني ثري يعد لأحفاد كراتشكوفسكي الروس الأوائل والسوفييت مفاخر وذخائر يمكن العد منها ولكنها لا تعدد. وقد توجت موسكو، السوفييتية، كل أياديها السابغة الحمراء بتوشيح صدر أحد أعضاء فرقة "الروايس" الأمازيغية المغربية بوسام محبة وصداقة وسلام.

ولم تجشمني موسكو أي عناء لاقتناء ما ترجمته، مباشرة عن العربية والفرنسية، من شتى أنواع الإبداع المغربي ،الشعري والقصصي والروائي. وما لم أعثر عليه في مكتباتها رأيته في بيت أولغا فلاسوفا التي ترجمت وساهمت مع مستعربين آخرين مثل إيغور يرماكوف في نشر أعمال غير قليلة من أدب المشرق والمغرب.

ومن النادر أن يزور المغرب وفد ثقافي دون أن يتغنى بجمال غروبه الذهبي، في قصائد أو مذكرات. وحتى البرتقال المغربي كان محبوبا لدى المواطن الروسي ومفضلا على غيره الكوبي مثلا وهو مذكور في الإنتاج السردي والشعري. أما الفوسفاط المغربي فقد فوجئت بمحرر الركن الزراعي يسألني عما لا أعرف عنه في مقر جريدة محلية بمدينة بريانسك الأنصارية !..

ولاشك أن الصداقة المغربية الروسية بدأت ديبلوماسية، منذ آماد بعيدة، ثم تعالت ، مع توالي الأيام والليالي، بالتعاون على البر والبحر المتلاطم والمتعاظم الأهوال والأنواء.

وسرعان ما عم الإشعاع الروسي، المادي والروحي، فدخل المدرسة والجامعة والمزرعة والمكتبة والنقابة والحزب، وعيون الكبار والصغار، من خلال فنون الضوء والصوت والصورة والحركة والحوار والصراع ، على الحق في الحلم باقتسام الهواء والضياء والسماء،وعلوم النضال بجمال الفكر والإبداع الجميل، القادر وحده على إنقاذ

العالم والإنسان. ولكن، هيهات، كانت الحرب غدا، باردة وساخنة، تأتي على الأخضر واليابس، وخبط عشواء، يختلط فيها الحابل بالنابل، و"الإيسكرا" _ الشرارة تندلع في كل مكان، والالتزام فرض عين على كل ذي ألم وقلم وقضية.

ولم تلبث روسيا أن أصبحت مغربية . ترقص، بأزيائها الزاهية، وتغني على عزف البلاليكا وإيقاع موسيقاها الملتهبة، وتحتفل بالذكرى المئوية الثانية لميلاد شاعرها الأكبر ألكسندر بوشكين، الإفريقي الدماء، والمدين لأولئك المغاربة الذين كانوا المنهل الأول لشعره الرومانتيكي، وألهموه كما قال عام 1825 بالنشوة الروحية وعذوبة الحب والولع بالرائع. وتشاهد ما يعرض على خشبة مسرح "البلشوي" "البلدي من روائع أعمالها الدرامية والموسيقى الأوركسترالية والأوبرالية السامفونية والباليه. وتدعو الجفلى إلى الاحتفاء بجميع أعيادها في مركزها الثقافي، الذي كان يقبل عليه عشاق اللغة والرقص والغناء والمسرح والسينما والتشكيل، قبل أن يستحيل إلى مطعم ورم ومتخم بوجبات الماكدونالد، التي لا تسمن ولا تغني من جوع.

وهكذا كانت روسيا المغربية الدماء ، بعلاقة المصاهرة والصداقة المتبادلة المنافع، تطالع ، من المغرب الذهبي الغروب، بلغات الأقارب والأجانب، البرافدا والإيزفيستيا و"أنباء موسكو" و"المرأة" و"الآداب" ، السوفييتية، وتتابع أخبار الكوسموس وما يجري في "مدار" العالم و"العهد الحديث" ، وما يصدر عن دور نشرها من مؤلفات إيديولوجية وبيداغوجية ومترجمات لعباقرة ومشاهير كتاب الآداب الكلاسيكية والمعاصرة، وما إلى ذلك من روائع المطابع الفنية والعلمية، التي كان يعتمدها تلامذة وأساتذة التربية والتعليم مراجع ومصادر. ولا تزال حتى المقابر التي تحتضن رفات موتاها شاهدة على عمق تلك الصداقة المغربية الروسية.

ومع ذلك فإن كتاب المغرب كرماء على الرواية والقصة بسيرتهم الذاتية وبخلاء بها على الرحلة، التي لم يلتفت إليها إلا القليل من زوار روسيا الكثار: روائي وقاص وشاعر وناقد وصحافي وطالبة وبرلماني. ولا ينيّف على هؤلاء الشعراء الذين خلدوها في قصائد رائعة من عيون الشعر الرحلي. وفي ديوان القصة قد تبدو روسيا المغربية قصيرة ولكنها مغرية ومثيرة.

وهي بالتالي أحلى الثيمات الأساسية البارزة الحاضرة والمؤثرة بقوة في ذاكرة المغرب الشعري والسردي والفني والنقدي والوعي الفكري الجماعي وفي كل أنواع الإبداع المغربي الجميل !..

هوامش :

النصوص الشعرية بترجمة د. مكارم الغمري من كتابها الفريد والمفيد " مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي" سلسلة "عالم المعرفة رقم 155.

للكاتب :

1 - "شمس بوشكين تشرق من المغرب الذهبي الغروب" احتفاء بالذكرى المئوية الثانية لميلاده، في كتاب "سنديانة الشعراء" دار الثقافة 2003.

2 - المؤلفات الدرامية لألكسندر بوشكين، التراجيديات الصغيرة، مجلة آفاق ع 74 يونيو 2007.

متابعات ثقافية

عبد الحق ميفراني

1 - الملتقى الدولي الأول حول قصيدة النثر العربية بمراكش

نظم مركز الحمراء للثقافة والفكر الملتقى "الدولي" الأول لقصيدة النثر بمراكش وذلك أيام 26-25 و 27 مارس 2011، تحت شعار **"قصيدة النثر والوعي الحر"** .عرف مشاركة أسماء من مختلف أقطار العالم العربي.. حاول ملتقى الحمراء، في دورته الأولى ، أن يعبر عن هويته من خلال فعالياته. لكن هذا الأمر لم يتحقق، بحكم غياب شريك حقيقي وداعم. هذا، رغم المجهود الذي بذلته الهيئة التنظيمية لمركز الحمراء للثقافة والفكر وفي مقدمتهم الشاعر نورالدين بازين والناقد محمد آيت لعميم.

عرف الملتقى تنظيم ندوتين علميتين، حاولتا تأمل موضوع **"قصيدة النثر وحوارية الأجناس الأدبية"**، وهي الندوة النقدية التي عرفت مشاركة فعلية للنقاد: بنعيسى بوحمالة وعبدالعزيز بومسهولي وعمر العسري في جلسة أولى سيرها الباحث عبد الصمد الكباص. وجلسة ثانية نسق فقراتها الناقد محمد آيت لعميم وشارك فيها النقاد: حسن لغدش و حسن مخافي و عبد اللطيف الوراري و عبد الغني فنان.

انطلقت جلسة الافتتاح بكلمات الهيئة المنظمة مركز الحمراء للثقافة والفكر، والمديرية الجهوية لوزارة الثقافة بمراكش، والمجلس البلدي لمراكش. وهي الكلمات التي أكدت على خصوصية تنظيم ملتقى قصيدة النثر في مدينة الشاعرة مراكش، كما توقفت عند خصوصية هذا الجنس الإبداعي "الزئبقي" والذي يأبى عن النمذجة. وأردف حفل الافتتاح بالقراءات الشعرية. وفي نهاية الملتقى ألقى الشاعر رشيد منسوم البلاغ الختامي في شكل قصيدة شعرية.

لم تؤثر غيابات بعض الأسماء الشعرية العربية والمغربية على فقرة القراءات الشعرية بحكم الحضور المكثف للشعراء الحاضرين، خصوصا أن الغياب مس أسماء لها صيتها في هذا المجال.

الأمسية الشعرية الأولى احتضنها فضاء قصر الباهية، ونسق فقراتها القاص والمبدع أنيس الرافعي بمقاطع تستلهم تجارب الشعراء ونبض قصيدة النثر في الاختلاف. وذكر المبدع أنيس الرافعي الحضور بالمحتفى به الشاعر سعد سرحان والذي لم يكن أبدا طالب أوسمة الشعر، شاعر فذ تبلورت خصوصيته بنصوصه، كما رسم مساره الإبداعي والإنساني بفرادة . وقد تناوب على جلسة القراءات الشعرية كل من الشعراء : الشاعرة المغربية فتيحة مورشيد من خلال نص شعري "جريحان" من ديوانها الأخير "ما لم يقل بيننا"، الشاعر الجزائري حرزالله بوزيد "يحسب قد ملأ الفضاء بمحض دقيقة"، والشاعرة العراقية ورود الموسوي تلت "وشم عقارب" و"هل أتى"، الشاعر المغربي اسماعيل زويريق قرأ نصا في مديح مراكش من "قارعة الهذيان" والشاعرة المغربية وداد بنموسى "كانت خفيفة الظل" بنصوصها الشذرية القصيرة ترصد نبض اليد والأصابع، لتختتم بسؤال "هل تعرفني؟"، الشاعر المغربي محمد بشكار قرأ نصا شعريا من ديوانه الأخير "المتلعثم بالنبيذ". وأنهى الشاعر العراقي علي البزاز الأمسية الشعرية الأولى بنصوصه المثلة "القصيدة النثر" في شعرية الالتباس.

الجلسة الثانية من القراءات احتضنها فضاء "دار سي سعيد" ونسق فقراتها الناقد محمد آيت لعميم، وعرفت مشاركة قوية للشعراء والشواعر من مختلف الحساسيات الشعرية : الشاعر العراقي عبد الكريم كاصد- سعيد الباز- ياسين عدنان- محمد أحمد بنيس - نورالدين بازين- إلهام زويريق- عبد الحق ميفراني- نجاة الزباير- عبد الرحيم الخصار- رشيد منسوم- جمال أماش- مصطفى الرادقي- محمد الصالحي - خالد الريسوني - ابراهيم أديب... القراءات التي قوت الانطباع العام على تعدد النصوص الشعرية المغربية وغناها، وهو ما لامسته القصائد المقروءة، إذ قدمت لنا صورة عن حساسيات شعرية تمتد من التسعينات إلى الألفية الجديدة. وجلها انخرط في مشروع قصيدة النثر شعرا وقراءة.

احتضن ملتقى قصيدة النثر في دورته الأولى جلستين علميتين، حاولتا لملمة أرضية للتفكير في أسئلة قصيدة النثر، هذا "الشكل الأدبي الذي يند عن التصنيف و يأبى عن التحديد الأجناسي"، الجلسة الأولى التي سيرها الباحث عبدالصمد الكباص عرفت مشاركة كل من الناقد بنعيسى بوحمالة والباحث عبدالعزيز بومسهولي والشاعر والناقد عمر العسري. وقد اعتبر الناقد الشعري بنعيسى بوحمالة أن الشكل الشعري رغم صرامته، لا يمكن أن يقيد قصيدة النثر التي اعتبرها بما فتحته من إمكانات لا متناهية، مرحلة الانتقال من الشفوي الى

الكتابي. قصيدة النثر الموسومة ب"التعددية" بصيغها الشعرية وتعددية لغاتها ومرجعياتها استطاعت أن تحسم مع إشكال التعددية أي الاقتراب من الممكن الكتابي والقطع مع الذاكرة الشفوية للشعر العربي. وعرج الناقد بوحمالة على كرونولوجيا التاريخية لتشكل قصيدة النثر من خلال تجارب شعرية لمن تمثلوا قصيدة النثر ولم يرهنوا أنفسهم بالمرجعية الفرنسية كما حصل مع مجموعة بيروت (على نحو إنسي الحاج ومحمد الماغوط ومؤيد الراوي وفاضل الغزاوي...). فما طرحته سوزان برنار هو أليق تطبيقا على الشعر الفرنسي لا الشعر العربي. لذلك يؤكد الناقد بوحمالة أن التجربة الشعرية في العراق استطاعت، في مرحلة تاريخية مبكرة، أن تتوافر لها إمكانات التعرف على إبدالات قصيدة النثر من حيث هي نص كتابي تعددي.


بنعيسى بوحمالة وعبد العزيز بمسهولي

ينتهي الناقد بوحمالة الى خارج مثلث القاهرة بغداد بيروت، ليباشر الشعريات الهامشية ولو تأخرت عن الركب. ويعترف أنه لا يمكن أن نتحدث عن عقد خالص لقصيدة النثر المغربية. إذ كان يلزم الكثير من الجرأة لكتابة قصيدة النثر حتى حدود الثمانينيات، فبعد مناوشات أولى للشاعر المهدي أخريف ورشيد المومني بنوع من المواءمة مع قصيدة التفعيلة، حدث تحول في ثمانينيات القرن الماضي باتساع رقعة الشعراء الذين انخرطوا في كتابة هذا الجنس الإبداعي، مع أن هناك تفاوتا ملحوظا في التجارب.

يتوقف الناقد عند نقطة أساسية إذ لاحظ تدرجا في الانتقال لكتابة قصيدة النثر من أفق إلى أفق آخر. ويرى الناقد بوحمالة فيما يشبه الجزم، أن على الشعراء أن يباشروا علاقتهم الأولية بالشعر من خلال قصيدة التفعيلة، وإلا سنكون أمام تجارب "مشكوك فيها". وينتهي بنعيسى بوحمالة الى أن ألق قصيدة النثر اليوم يأتي من الخليج، إذ أصبح الدور الريادي اليوم للأطراف الهامشية العربية، كما لا يمكننا أن نسقط في وهم أن قصيدة النثر هي نهاية الشعر، إذ ستفضي إلى شكل شعري آخر.

الباحث عبد العزيز بومسهولي قدم ورقة عميقة تستقرئ قصيدة النثر من منظور مختلف يستلهم العمق الفلسفي. إذ يقر، منذ البداية، أن الأشكال الشعرية ليست خاضعة لنزوة بل هي مواقف من الوجود. وحوارية الأجناس في قصيدة النثر تنطلق من شعرية اليومي. ويقر الباحث أن السؤال ليس الماهية؟، بل هو أيضا سؤال للكيفية، إذ ليست مسألة الهوية بقدر ما يمكن اختيار التجربة انطلاقا من الغيرية لتشكيل جديد مستحدث، الوجود على خلاف الوجود. يواصل الباحث عبد العزيز بومسهولي في ما يشبه استكشاف خصائص فكرية لسمات قصيدة النثر بالحديث عن أربعة أسس لتجربة قصيدة النثر، إذ يعتبرها كيفية وجود، ومسألة التحول الذي فرضه هذا الوجود

والذي أعطى حياة لقصيدة النثر. شكل جديد في ظهورها عند العالم الغربي دون استعادة إرهاصاتها في التراث الصوفي العربي.

إن توقع الكائن يفضي إلى انبثاق شعريات مختلفة كما يعطي للكائن كيفية تعبير مختلفة عن الشعر الذي يعتبر تحررا حتى من نمطية مغايرة. وهنا يتساءل الباحث هل نمط وجودنا اليوم هو نمط وجودنا ما قبل الحداثة..؟ اليوم، ثمة تفاعل بين الذات والآخر. قصيدة النثر هي أيضا تعبير عن تجربة الجسد، بما هي قصيدة/رغبة مفتوحة يمكن أن تمثل الوعي الجسدي الحر بشكل أكثر تفاعلية. كما أعادت قصيدة النثر علاقتنا باللغة وفق تجديد مغاير. إذ تجاوزنا تلك المرحلة الاستبدادية التي خضع لها الشعر العربي وفق نموذج معين ونمط محدد. ووفق تصور ثابت للشعر وبنية محددة للغة، بحكم أن الثقافة العربية الشعرية تنتمي إلى "الأعراب" أي لغة حسية مفتقرة إلى التفاعل الحضاري.

ينتهي الباحث عبدالعزيز بومسهولي الى أن تجربة قصيدة النثر أسقطت الجدار السميك للغة، فمقطع صغير "شذري" يولد الحركة، ويعبر عن انبثاق تجربة أخرى. قصيدة النثر هي رغبة بامتياز، وهي ماهية الإنسان بتعبير سبينوزا وهي طريقة تعبير غير نمطية، إذ هي ليست شكلا جاهزا. هي إمكانية مفتوحة على لانهائية العالم النسبي المشترك بيننا، ومن ثم تصير علاقة الكائن واليومي تجربة ممكنة، اليومي يتمثل كحاضر وما يفتأ يتكرر وليس عودته، ومن خلاله تتحول القصيدة الى تجربة وجودية وميتافيزيقية. يعمق الباحث بومسهولي في نهاية مداخلته من مفهوم "الجسدنة" في تجربة قصيدة النثر كحركة مضادة للوجود تولد العالم.

الشاعر والناقد عمر العسري تحدث عن مداخل الشعري في قصيدة النثر من خلال المدخل والمكون والمستوى، فمداخل الشعر تلتبس بمفهومين متداولين ويتناولان نفس المعطيات الداخلية في مفهوم الشعر وماهيته. وهما المكونات والمستويات، مكونات الشعر ومستويات النص الشعري. تلك المكونات التي تتجه الى المفهوم النظري والمستويات : تتجه نحو المفهوم الإجرائي. مداخل شعرية، يؤكد الناقد العسري، لا تنفك عن مفهوم شعرية المتخيل، في جهات النظر والمداخل. يعتبر الناقد العسري أن المدخل السردي يستوعب الصور البيانية ويؤطرها، المدخل التصويري القائم على الكناية والتشبيه بمعناهما الأوسع يشكل التفاعل بين الاستعارة والطباق والتجنيس، المدخل التناصي هو المدخل الأمثل لبعض النصوص الساخرة والنصوص المعارضة والمناقضة، الى جانب المدخل الإيقاعي والبصري حيث علاقة الشعر بالتشكيل. يثير الناقد العسري أن قصيدة النثر تنتمي إلى اللغة، لا نحوا بل ارتباطات بالموسيقى والتشكيل والتناص. وينتهي الناقد إلى التباس المداخل كإحدى المداخل الكبرى لشعرية قصيدة النثر ولا يقتصر النبش عن قوانين الخطاب الشعري إنما يقف عند قوانين استكشاف المكون الجمالي والرؤيوي.

الجلسة الثانية التي أطرها الناقد محمد آيت لعميم، عرفت تقديم مداخلات النقاد حسن مخافي، حسن لغدش، عبداللطيف الوراري، وعبدالغني فنان. الناقد حسن مخافي قدم عرضا نظريا تعريفيا وسلسا لموضوع الندوة "قصيدة النثر وحوارية الأجناس" من خلال التركيز عن قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة، إذ يعتبر الناقد حسن مخافي أن قصيدة النثر في العالم العربي

هي استمرار للقصيدة العربية الحديثة وأغلب الدراسات تقفز عن قصيدة التفعيلة، وتربطها بأنماط أخرى (الشعر الحر) أو الشعر الفرنسي مع سوزان برنار. يعود الناقد حسن مخافي في تأطيره النظري إلى بدايات تشكل قصيدة النثر العربية من خلال إسهامات حركة" شعر". ويعتبر في إطار مواطن التقاطع بين قصيدتي التفعيلة والنثر إلى أن الأولى تمتلك الكثير من خصوصيات الثانية. فمع حركة شعر انطلقت قصيدة النثر كمحاولة لتأسيس مفهوم جديد للشعر العربي انطلاقا من محاضرة يوسف الخال سنة 1956 وهي أرضية تشكل هذا التجمع الكبير. وتوقف الناقد مخافي عند سمات محددة، كالوزن الذي اعتبره مكونا شعرا وليس ضرورة، عند الظاهرة العروضية (التدوير العروضي)، عند الرؤيا الشعرية إذ تعتبر القصيدة فكرة غيبية كبرى كناية عن عالم ينطلق من التجربة الفردية للشاعر، وهي تجربة وجودية تؤدي إلى إعادة تشكل العالم، تجربة أنطلولوجية. لقد تغيرت وظيفة الشعر، كما تطور التنظير للشعر العربي وهو مسار تطوري طبيعي. أما على مستوى الإبداع فاعتبر الناقد حسن مخافي أن القصيدة العربية مرت بمرحلتين : مرحلة السياب والملائكة في إعادة النظر الى البيت الشعري، ومرحلة ثانية حيث تقترب قصيدة التفعيلة من قصيدة النثر من خلال نصوص شعرية من بحور مركبة، أو من خلال اللغة الشعرية. وإذا كان السؤال هو ماذا بقي من قصيدة النثر؟ فإنها استمرار طبيعي للقصيدة العربية الحديثة وليست منفصلة عليها.

الناقد حسن لغدش توقف عند تجربة الشاعر المغربي طه عدنان "أكره الحب" كنموذج اعتبره الناقد لشاعر مهجري انتسب الى قصيدة النثر. يعتبر الناقد لغدش أن عنوان الندوة دال على تلاشي الحدود، واهتمامه بديوان طه عدنان نابع من أن "أكره الحب" هو ديوان بخصوصية مهجرية، تفكير طازج لا ينفصل عن تجربة حياتية، ليتوقف عند سمات وملامح قصيدة طه عدنان المتفردة في خصوصيتها. واقترب الناقد عبد اللطيف الوراري من دراسة أنماط بناء الجملة الشعرية من خلال ثلاثة دواوين شعرية مغربية، معتبرا أن كل قصيدة تختار منطقها الخاص ونحوها، و مبينا مدى قدرة قصيدة النثر على إنتاج خطاب شعري مختلف.

الناقد عبد الغني فنان أذهل الحضور بنص نقدي عبارة عن قصيدة النثر "نقدية"، ناقد قدم مداخلته باللغة الفرنسية مركزا على حوار بين بورخيس وساباتو ليقدم في النهاية "تنويعات حرة على اللامتنهى"، إذ ركز على عنصر النص المفتوح من خلال تنويعات أولية على ما استشف من أسئلة الكتابة عند بورخيس وساباتو كي ينتقل إلى خلق حوارية مفتوحة تستدعي مفاهيم وبؤر لفظية تودي في النهاية الى مآل فريد ونوعي "خصوصية قصيدة النثر" كجنس أدبي منفتح ومركب وتعددي، هو شبيه بفرحة كافكا بجملته "أنظر من النافذة". حوار بورخيس والكاتب الأرجنتيني الكبير إرنستو ساباتو عرف نقاشا من مستويات عميقة تهم الأدب. وذلك لأن أديبين من المستوى الكبير ذاته يلتقيان ويتحاوران وجها لوجه. وقد جرى التعارف بين هذين الأديبين في بداية الأربعينات من القرن الماضي وذلك خلال اجتماعات مجلة(سور) لدى سيلفينا أوكامبو وادولفو بيوي كاساريس. خلال خمس جلسات تمكن الأديبان من مناقشة كثير من الأمور الثقافية ، وتجاذب أطراف الحديث، بشكل عام، حول الأدب، وحول الكاتب الأمريكي إدغار ألن بو و ميجيل ثربانتيس (ورائعته «دون

كيخوته» التي أثرت شهية مناقشتهما بما تحفل به من سمات فنية وجمالية)، وحول ستيفنسون و كافكا. وكان ساباتو يعرف جيدا كيف يشخص وضعه في أدب عصره. كما كان يعير، على نحو محاوره، أهمية بالغة للغة، ويهتم بالموضوعات التي تسمح بخلق منظور جديد لقصيدة النثر.

عموما شكلت الندوتان الأولى والثانية مناسبة لمساءلة قصيدة النثر التي أضحت في الآونة الأخيرة محط اهتمام النقد والملتقيات والمهرجانات. فقصيدة النثر بعنوانها الحامل للنقيضين ، سرعان ما تنفلت من كل تنميط. وهي رغبة الشعر في أن يجدد دورته الشعرية في كل حين، هي كتابة ضد التخثر والسباحة في المياه الراكدة، إنها جموح مستمر، هي المطاردة الدائمة للمعنى واكتشاف يومي للحياة. تكتب ضد الجاهز، ضد النمط ، ضد التقاط الشيء في ذاته...

بالجملة يجمع الحاضرون بأن محطة الاحتفاء بسعد سرحان ستظل مؤجلة إلى حين التمكن من تنظيم لقاء خاص به وندوة تقارب منجزه الشعري. فالفقرة الأخيرة من برنامج الملتقى خصص لجلسة احتفاء بالشاعر المغربي سعد سرحان. تدخل خلالها كل من ياسين عدنان و الفرسيوي وعبد الرحم الخصار. وإذا كان هذا الأخير قد استوقفته محطة أولية لاحتضان الشاعر سعد سرحان لإحدى نصوصه ونشرها في الغارة الشعرية، وهو ما اعتبره الشاعر الخصار أبوة لافتة. كان الفرسيوي- خطاط مجلة الغارة- تلقائيا إلى أبعد الحدود، وعبر بنبل إنساني لافت عن علاقته بالمحتفى به. تلك العلاقة التي جعلته يغير آراءه في الأشياء والعالم ودفعته إلى بلورة ملكاته في مجال الكاليغرافيا. أما الشاعر ياسين عدنان، رفيق دربه، فقد أعاد الحضور الى محطات أساسية من تجربة الغارة الشعرية ورسم بورتريها خاصا للشاعر سعد سرحان الشاعر والإنسان. وهو البوح الذي أمكننا معه التقرب أكثر من مسارات هذه التجربة المهمة في تشكل التجربة الشعرية الجديدة في المغرب.

أنهى ملتقى الحمراء العربي الأول لقصيدة النثر أشغاله بقراءة البلاغ الختامي للملتقى من طرف الشاعر رشيد منسوم ، على أمل اللقاء في السنة القادمة. على أن مؤسسة مركز الحمراء للثقافة والفكر وإيمانا منا بمشروعية قصيدة النثر، تطمح لأن يكون هذا الملتقى تقليدا حقيقيا، وأن تستضيفه مراكش كل سنة ، فهي مدينة شاعرة منفلتة بطبعها ، جامعة بين النقيضين.. -الملتقى بانتصاره لهذا الجنس الأدبي- يكون قد فتح أفقا من أجل تبادل الخبرات والإنصات لجديد النصوص الشعرية، مع مصاحبة هذا الإنصات الشعري تأملا نقديا بغية فتح نقاش جدي حول خصوصيات كتابة قصيدة النثر..". لقد حاولت مؤسسة مركز الحمراء للثقافة والفكر أن تجعل من هذه المحطة الثقافية، موعدا لتأمل مسارات قصيدة النثر عربيا والاقتراب والإنصات من منجزها النصي.. أخفقت حينا ونجحت حينا، لكن يحسب للمنظيمن أنهم أسسوا لنواة أجندة ثقافية مهمة تحتاج للدعم الكبير.

2 - الدورة السابعة لمهرجان شيشاوة للثقافة والفنون : شيشاوة ملتقى الثقافات

شهد الكرنفال الذي جاب شوارع مدينة شيشاوة الثلاثاء 5 يوليوز، مشاركة فعلية للعديد من الفرق الفنية مثلت التعدد الفني والموسيقي للمغرب العميق. كما أعادت

التأكيد على حضور شيشاوة كفضاء لملتقى الثقافات والفنون وهو ما يؤهلها إلى أن تظل رافدا حقيقيا وخصبا لامتزاج كافة الألوان الإبداعية الموسيقية والفنية المغربية من قلعة مكونة الى كناوة الى أحواش الى الدقة..مزيج من الإيقاعات والألوان الموسيقية واللغات تحقق ذاك التساكن المثالي لقيم التعايش.

وبفقرة السهرات الفنية، تم إنهاء الفقرة الثقافية لمهرجان شيشاوة للثقافة والفنون في دورته السابعة والذي شهدته المدينة في الفترة الممتدة ما بين 3 و6 يوليوز2011. ونظم تحت شعار **"شيشاوة ملتقى الثقافات: الزجل والثقافة الشعبية"**. المهرجان الذي يسعى، من خلال توالي دوراته، إلى التموقع ضمن أجندة المهرجانات المغربية من خلال تنويع فقراته ومحاولة خلق هويته الخاصة. وهكذا شهدت الدورة السابعة من مهرجان شيشاوة الثقافي والفني تنظيم معرضا للكتاب بساحة العمالة(أقيم المعرض طيلة أيام المهرجان) لأول مرة. كما أعطيت الإشارة -في افتتاح الأيام الأحد 3 يوليوز- انطلاق العديد من الأنشطة الرياضية وحملات النظافة وإطلاق الموقع الالكتروني للجماعة الحضرية بشيشاوة.

انطلقت في نفس اليوم فقرة الندوات المحورية حيث عرفت قاعة البلدية تنظيم ندوة "حول فن الزجل: الأصول والامتدادات" شارك فيها كل من الأساتذة مصطفى بنسلطانة ومحمد الراشق و عبد الجليل العميري و محمد ايت لعميم و عز الدين التامري، ونسق فقراتها الشاعر مصطفى غلمان. فبعد أن كرّست الدورة السابقة من مهرجان شيشاوة لمسألة التعدد الثقافي، تأتي هذه الدورة للتركيز على مكون من مكونات الثورة اللغوية والثقافية المغربية: الثقافية الشفوية الشعبية، وشعر الزجل على الأخص. الزجل شكل من أشكال النظم والشعر بالمغرب، يستعمل إحدى اللغات الشفوية المحكية، مع العمل على شعرنتها والكشف عن طاقاتها الجمالية والرمزية، وعن قدرتها على التعبير عن روح الفرد والجماعة. وقد ظهر الزجل، بالمغرب، منذ قرون، وعرف في العصر الراهن تقدما ملحوظا، إبداعا ودراسة. خاصة وأنه يرتبط بموروث قولي وفرجوي تشكل في مجالات لغوية واجتماعية، رمزية وجمالية، تتميز بتعددها وتنوعها: الشعر الحساني والشعر الأمازيغي وفن الملحون وفن العيطة بمختلف أنواعها وعبيدات الرمى، وحمادة، وفنون العيطة، وفن تكناويت،...

وقد أسهمت المداخلات التي قدمت في الكشف عن خصوصيات التجربة الزجلية اليوم، من خلال مقاربات المتن الزجلي عبر مقاربة لتجارب زجلية قعدت لحضورها الإبداعي والفني وأسهمت في تشكيل متن القصيدة الزجلية المغربية وإعطائها الألق والخصوصية المغربيين. كما توقفت الأوراق المقدمة عند بعض النصوص مستقرئة بناءاتها ورؤاها محاولة الإمساك بسؤال المنهج الذي يؤهلها كي تصبح القصيدة الزجلية في المغرب، بذات الخصوصية التي تشهدها أشكال أخرى من القول. غير أن أهم ما أثارته الندوة هو البنية الإيقاعية والأسس الجمالية في قصيدة الزجل المغربية، مع التذكير بروافدها ومرجعياتها الثقافية واللسنية والشعبية. وساهمت بعض البحوث (حسن نجمي نموذجا) في سبر أغوار هذه المتون، والكشف عن استراتيجيات الكتابة فيها ومقاربة تنوعها وغناها.

الندوة الثانية في الدورة السابعة لمهرجان شيشاوة الثقافي والفني، خصصت "الأسئلة الثقافة الشفوية الشعبية" وعرفت مشاركة

فعلية للباحثين : حسن نجمي و حسن بحراوي وسالم اكويندي ومحمد مستاوي. وقد أدارها الناقد إبراهيم أولحيان. وقد كانت بحق فضاء فكريا غنيا عرف تقديم أوراق نقدية مهمة ساهمت في الكشف عن سمات محددة للثقافة الشعبية. فرغم أن الموضوع متداول خلال العقدين الأخيرين إلا أنه لازال مفتوحا ومغريا بحكم أنه يتصل بحياتنا الثقافية ويدفعنا إلى التفكير في مشاريعنا الثقافية مستحضرين أشكالها التعبيرية الشفوية والمادية. وقد توقف الأستاذ حسن نجمي من خلال جرده الدقيق لكيفية تشكل التفكير في الثقافة الشعبية المغربية داعيا إلى إعادة الاعتبار لثقافة معرضة للانقراض، ثقافة عانت الكثير من التهميش.

ورصد الباحث حسن بحراوي جزءا من آراء الحركة الوطنية التي كانت محكومة بالصراع ضد الاستعمار، وحينها كان الموقف مناهضا للأشكال التعبيرية الشفوية. وعرج الباحث على مشروع المارشال ليوطي الاستعلامي(1917-1956) الذي نتج عنه ركام مهم من البحوث "الدراسات المغربية العليا/1917". وهو المشروع الذي استقطب خيرة العلماء معظمهم له معرفة ودراية بالتراث العربي. وقد خلفوا ما يقارب عن 250 مجلدا. هذا التراث الكولولياني على أهميته ظل محكوما بتلك النظرة "البديهية" ومنساقا وراء خدمة الاستعمار. وهذا ما جعله يقصي المختار السوسي رغم اشتغاله على الشق الأمازيغي. ويستثني محمد الفاسي. ويتشابه موقف المثقفين (ذوي التوجه الماركسي) مع موقف الفقهاء في نفس النظرة التحقيرية إلى " الثقافة الشعبية".

الباحث سالم اكويندي قدم ورقة شيقة حول مفهوم الضحك في الثقافة الشعبية، "الكريمي نموذجا". الفرجة مكون لامادي في الثقافة الشعبية من خلال الضحك والمضحك، وفرجة "الكريمي" تقع ضمن الفرجات البدوية والتي لا تقتصر على الحلقة بل تكون في الأعراس وفي فقرات التعوا، التبراع..ثمة تسميات متعددة توقف عندها الباحث اكويندي، مؤطرا إياها منهجيا من داخل التمييز بين التراجيديا والكوميديا، من الدعوة الى التفكير ومخاطبة العقل خصوصا أن ما يقدم يرتبط بحياتنا اليومية. ووفق تدرج منهجي محكم توقف الباحث عند مفهوم الضحك والإضحاك والمضحك من خلال الجسد وتفاعله وصولا للتطهير (بمعناه الأرسطي)، معرجا على تشكل الحلقة ومنظومتها الفنية والجمالية في تقاطع مع مفهوم المسرح.

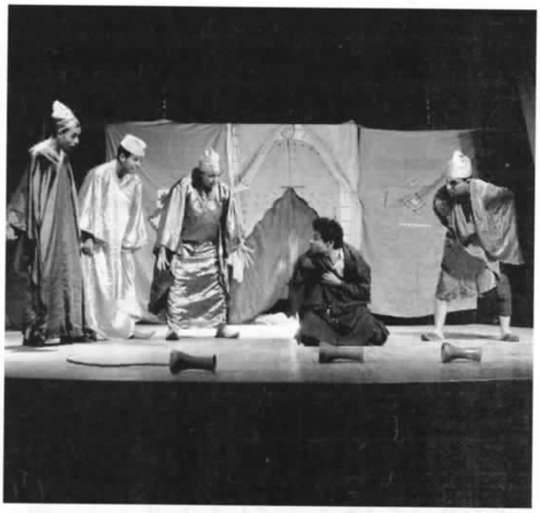
عموما تتميز الثقافة الشعبية بالمغرب بتعددها وتنوعها، بغناها وجماهيريتها، هي ثقافة تعكس روح الشعب وقيمه ورؤيته للعالم والحياة، وهي رأسمال رمزي لا يمكن بناء التقدم والتنمية من دون تدوينه ودراسته وتطويره.

لقد ظهرت بالمغرب المعاصر أبحاث ودراسات علمية ومعمقة خاصة بالثقافة الشعبية بالمغرب، كما ظهر عدد من الإطارات الجمعوية والمدنية التي تكرس مجهودها، مشكورة، لهذه الثقافة في مختلف فنونها وأشكالها، في مختلف تنويعاتها وتلويناتها اللغوية والثقافية. ويلاحظ اليوم أن الثقافة الشفوية الشعبية قد بدأت تتحرر من كل نظرة سطحية مستصغرة، وبدأ يسود الاقتناع بضرورة احترام ثقافة الشعب بمختلف مكوناته الاجتماعية واللغوية والثقافية، انطلاقا من أن الثقافة الشعبية هي تعابير ثقافية وتمثلات فنية ثرية بواسطتها تتوسل الجماهير الشعبية فهم العالم وإدراكه وبناء تصور للوجود والحياة.

عرف يوم الأحد تنظيم أمسية شعرية، عرفت مشاركة وازنة للشعراء المغاربة من مختلف الأجيال والتوجهات. وهي الفقرة التي سهر على تنشيط فقراتها القاص أنيس الرافعي بفضاء المسبح البلدي. وهكذا تناوب على منصة القراءة كل من الشعراء: عائشة البصري - سعيد الباز- مصطفى غلمان- عبد الحق ميفراني- عمر العسري- عمر العلاوي- علية الادريسي- الهام زويريق- اسماعيل ازويريق- ادريس بلعطار- لقلع عبد الرحيم- ثوريا قاضي- محمد مستاوي.

وأهم ما ميز دورة 2011، المنظمة من طرف جمعية مهرجان شيشاوة للثقافة والفنون، بتعاون مع المجلس البلدي لمدينة شيشاوة، تنظيم ورشات في فنون المسرح، وفن التشخيص، والارتجال المسرحي نسق فقراتها عبدالحق ميفراني، وسهر على تأطيرها كل من المسرحي عبدالعزيز آيت ساقل والفنان أحمد الفطناسي. إلى جانب ورشة في الرسم والخط العربي والفنون التشكيلية أطرها الأستاذان عزيز أحمد وصبير أكوكجال. وشهدت قاعة البلدية تنظيم حفل توقيع ولقاء مفتوح مع المبدعين عمر العلاوي-موحى وهبي-أحمد طليمات- محمد زهير. وكما أشار إبراهيم أولحيان، فاللقاء يندرج ضمن فقرة الاحتفاء برموز إبداعية شكلت مسارا مهما في تاريخ تشكل القصة المغربية الحديثة. وقد توقف الناقد ابراهيم أولحيان عند أهم سمات هذه التجارب الإبداعية وعوالمها. وعرف اللقاء قراءة نصوص قصصية من مجاميع صدرت حديثا.

وشهد فضاء المسبح البلدي تقديم العرض المسرحي الجديد لفرقة همزة وصل للإبداع بعنوان: "الطيف" من تأليف: عبدالرزاق الربيعي ورشا وفاضل . سيوغرافيا وإخراج عبد العزيز



فرقة همزة وصل

أيت ساقل. وتحكي المسرحية، "حكاية انتظار وتنديد بالحرب ومآسيها"، عن أم مكلومة تنتظر عودة ابنها من حرب طاحنة، وفي خضم الانتظار تنسج ذكرياتها وتحكي عن ابنها الذي ابتلعته الآلة الحربية المدمرة. الابن/ الطيف الذي يظهر كي يقدم مع أمه رسما لوطن امحى في دوامة العنف. في مسرحية "الطيف" تشريح لوجع وآلام الفقدان والفراق، تنديد بالحرب ومآسيها، بحث عن الوطن الذي امحى وسط دوي الرصاص والاحتلال.

ويؤكد عبدالعزيز آيت ساقل مخرج العرض، في السياق نفسه: ما يلي :أية مساحة تكفي لاحتضان جرح في حجم الانتظار، انتظار الذي يأتي والذي لا يأتي، حتما لابد أن يكون أكبر من أي ركح مهما كان كبيرا..إلا إذا كان في حجم قلب يسع كل العالم.."الطيف حكاية انتظار يتم ولا يتم.

لقد اعتبرت كلمة جمعية مهرجان شيشاوة للثقافة والفنون والتي ألقاها أحمد هلال، وكلمة المجلس الحضري لشيشاوة في شخص رئيسها منعم بن أيوب، على أن هذه التظاهرة تشكل موعدا وملتقى للقاء العديد من الرموز الثقافية والفنية والجمعوية، من مختلف

جهات المملكة. وهي موسم ثقافي غني بندواته ولقاءاته. رابطا ما بين مفهوم التعدد الثقافي. ورهان التنمية. وخدمة أفق الوحدة. مما يسمح لمدينة شيشاوة بأن تعبر ثقافيا عن تلك الميزة الجغرافية التي تميزها: ملتقى الطرق وفضاء للقاء التعدد. ولأن شيشاوة تعتبر -تاريخيا وواقعيا- ملتقى اللغات والثقافات الوطنية. الشفوية والشعبية. فقد شرعت الجمعية. بالتنسيق مع الجماعة الحضرية. في منح هذا المعطى أهمية كبيرة. ذلك لأن التعددية اللغوية والثقافية ليست فحسب خاصية من خصائصنا الحضارية. ولا ثروة من ثرواتنا الوطنية. بل هي رهان من أجل مواجهة تحديات الحاضر والمستقبل. وعمل مهرجان شيشاوة في هذه الدورة على أن تتميز أمسياته الشعرية والفنية بهذا التعدد والتنوع الذي يميز ثقافتنا الشعبية. بحيث شارك عدد من الشعراء والفنانين. من مختلف الثقافات. وبمختلف اللغات الوطنية.

3 - الدورة الأولى لملتقى خنيفرة المسرحي

كان الزوار- في طريق أجدير. وعلى مقربة من بحيرة "أكولمام آزيزة - يستمتعون بطبيعة ظللتها أشجار الأرز..كل شيء كان ينم عن صورة المغرب العميق. الصورة التي لا نجد تفاصيلها المرئية في إعلامنا المرئي بمختلف تلا وينه . منطقة تمتد إلى خنيفرة كي تنسيها سنوات عجاف وآلام لا زالت تحمل الجراحاتها في أفئدة من ظلوا يغرسون. بقيم التسامح. مواطنا مغربيا متعددا أصيلا. هناك في ارتفاعات الأرض. تحرس السماء المدينة والناس البسطاء بطبعهم على آمل على يتصالح المغرب مع ذاكرته ومع عمق هويته..

لقد شهدت مدينة خنيفرة هذه السنة تأسيس جمعية منتدى الأطلس للثقافة والفنون وتتوخى الجمعية رد الاعتبار للفرجة المسرحية وترسيخ تقليد ثقافي وفني سنوي على آمل أن يرقى مستقبلا إلى مهرجان وطني .إذ سطر المنتدى برنامجا طموحا حافلا بالعديد من الأنشطة. وفي مقدمتها الدورة الأولى للأيام المسرحية والتي احتضنها مدينة خنيفرة أيام 8 و9و10 يوليوز2011. تحت شعار "نحو ترسيخ ثقافة مسرحية هادفة" وتوخت الجمعية.من خلال هذه الأيام. ترسيخ الوعي بآليات ونشر الثقافة المسرحية من خلال تنظيم ندوات وتقديم عروض مسرحية ولقاءات أطرتها فعاليات وطنية.

وعرفت هذه الأيام تنظيم ندوة وطنية احتفاء بالمسرحي عبد الكريم برشيد تحت محور: "المسرح الاحتفالي بين الأمس واليوم". كما شهد اليوم الثاني من الملتقى الاحتفاء بتجربة الفنان التشكيلي. صاحب ديوان "عنقود الأيام" أحمد وعتيق أحد رواد الحركة التشكيلية والفنية بالمنطقة.

والى جانب العروض المسرحية لفرقة محترفة وهاوية من القنيطرة (فرقة أصدقاء الركح) وخنيفرة (الجيل الصاعد. أصدقاء الركح) وآسفي المدينة التي شاركت بمسرحية "الطيف" لفرقة همزة وصل للإبداع. وعرفت فعاليات الدورة الأولى لملتقى خنيفرة المسرحي تنظيم حفل تكريم كل من المسرحي عبدالكريم برشيد والتشكيلي أحمد أوعتيق. وأمسية شعرية شارك فيها كل من الشاعر عبد الحق ميفراني ومصطفى شرف. كما نظم برنامجا موازيا للدورة الأولى تخلله تنظيم معرضا تشكيليا (جمعية وشمة).

وهكذا عرف يوم الافتتاح بدار المواطن. إلقاء كلمات توقفت جميعها عند حاجة

خنيفرة، المدينة المناضلة، لتقليد ثقافي وفني يجعلها في ديدن الخريطة الفنية المغربية. ورغم الصعوبات التي كابدتها جمعية منتدى الأطلس للثقافة والفنون في تدبير الظروف المناسبة المادية واللوجستيكية، وفي ظل غياب فضاءات تحتضن الفرجة المسرحية وبنيات تحتية مناسبة، أصرت جمعية منتدى الأطلس على رفع شعار "سفر التاريخ في الخيال والمكان: الأطلس" لتأسيس حاضرة المدينة، أي بما يؤهلها أن تكون فضاء ثقافيا وفنيا مفتوحا على ترسيخ القيم الإنسانية، وتجذير الوعي بالممارسة الفنية في كامل تجلياتها تلك كانت إشارة رئيس منتدى الأطلس الباحث محمد أبو العلا. ولعلها تتقاطع مع كلمات إطارات جمعوية نسقت لتنظيم الدورة الأولى لملتقى خنيفرة المسرحي، جمعية جذور، ووشمة. تفعيل القطاع الثقافي في ظل احترام للاختلاف، ورأب الصدع الفني الذي عانت منه المدينة في أفق بناء هوية ثقافية.

باقي الشركاء، وفي مقدمتهم عمالة خنيفرة والمجلس البلدي والاقليمي، أصروا جميعهم على الحاجة لمبادرات ثقافية وفنية تستطيع من خلالها مدينة خنيفرة إبراز مؤهلاتها وإبداعات فاعليها، كما أكدوا على رهانهم من أجل إنهاء المشاريع الخاصة بالبنيات التحتية (قاعة للعروض، مركب سوسيوثقافي،...) في أفق تشجيع التدبير التشاركي، والذي أشار إليه عامل الإقليم على خنيفرة، وهو التدبير الذي لن يتم تفعيله دون تعزيز هذه البنيات ودعم جل المبادرات الثقافية والفنية الجادة، إذ في ذلك دعم مباشر للبعد التنموي وتحقيق لرهان اللامركزية الموسعة. في نهاية حفل الافتتاح، قدم نادي الجيل الصاعد من خنيفرة مسرحية "علال، رحال، وحكاية الكازوال" وهي من تأليف: الأستاذ محمد أبو العلا، وإخراج: موحسين معالي. تلتها مسرحية "مدينة العميان" لأصدقاء الركح من القنيطرة، عن نص للباحث للباحث محمد الوادي وإخراج لخالد المشياع.


عبد الكريم برشيد

ندوة "**الاحتفالية بين الأمس واليوم**" وهي الندوة التي احتفت بالمسرحي الكبير عبدالكريم برشيد وشارك فيها الى جانب المحتفى به كل من الباحثين: أحمد بلخيري و محمد الوادي و محمد أبوالعلا و محمد الوافي.

لم تحقق ما سعى المنظمون الوصول إليه. وحتى الورقة النقدية التي قدمها الباحث محمد أبو العلا في بداية اللقاء لم تعتمد كأرضية فعلية لباقي المداخلات. لقد أشار رئيس منتدى الأطلس، الى أن الاحتفالية سعت الى البحث عن صيغة مسرحية مغربية تنهل من التراث القديم، وطرحت أسئلة للتلقي ومواقف مضادة. وتبقى القراءة العلمية هي المؤسسة للموقف النقدي في النهاية. ورغم التراكمات التي تحققت منذ بروز الاحتفالية الى اليوم يتساءل الباحث أبو العلا، هل قرأنا حقا الاحتفالية؟ هل كنا متحررين من الأسئلة الكبرى ونحن نقرأ هذه النظرية الجمالية؟ وبالعودة الى البدايات، يتوقف الباحث عند المثاقفة مع الغرب والتي

جعلت جنس الرواية يتوطن جنسا إبداعيا عربيا بشكل سلس دون ممانعة، عكس المسرح الذي طرح مسألة الندية. لقد لخص الموقف في الاحتفالية في من مع؟ ومن هو ضد؟ بل حتى الذين دافعوا عن الاحتفالية أساؤوا إليها أحيانا. إن المقاربات التي تطرقت إلى الاحتفالية حركتها دوافع مختلفة لم تسعفها في بناء موقف نظري ونقدي حقيقي.

الباحث محمد الوادي تحدث عن "الاحتفالية الجديدة من وهم الفكرة الى تعيين النظرية"، مؤكدا أن الاحتفالية ارتبطت بالنزعة التغييرية وبالمسرح الشامل، أما الاحتفالية الجديدة فهي تؤسس لدرامية جديدة تقوم على أسئلة الفعل كمدخل لبناء معرفة حقيقية. هي احتفالية تؤمن وتحرض على التغيير والنقد الجريء تهدم شوكة السلطة، رغم أن الباحث يشير إلى أن الاحتفالية احتفاليات. لذلك يتجه أفق الباحث محمد الوادي في الاحتفالية الجديدة إلى مأسستها وتعميق اختياراتها الجمالية والنقدية لأنها عامل مسرحي.

توغل محمد الوافي في بدايات الممارسة المسرحية بالمغرب. تلك البدايات التي أنشأت فعلا مسرحيا بدءا من تداريب المعمورة وتخرج أول فوج عام 1971 وانتهاء بمرحلة الثورات الفكرية الموسومة بمخاض البيانات، على اعتبار الزخم الذي خلفته في الجسد المسرحي المغربي. أكد محمد الوافي أن المسرحي عبد الكريم برشيد ابن هذا المخاض العسير في تشكل الممارسة المسرحية المغربية أيا كان موقفه منها.

وسم الباحث أحمد بلخيري مداخلته ب"نحو وساطة بين برشيد وخصومه" مشيرا في البداية الى شخصية برشيد الكاتب الدرامي الحقيقي، عطاء متواصل طيلة عقود هو الباحث الذي يعتمد على المعطيات وعلى الحرية. برشيد الذي توزع بين المجال الإبداعي الدرامي والمجال التنظيري ويمكن إلحاق كتاباته النقدية بالتنظيري لأنها كانت تنطلق من نفس الأسس. إذ يثير بلخيري أن مصدر أحكام برشيد النقدية لها مرجع واحد هو مبادئ الاحتفالية. بما يعني عدم تحرر الكتابة النقدية من سلطة التنظير هي التي تقتضي التحرر والحياد. وقد قدم الباحث نماذج من هذا الانعكاس التضادي الذي يراه قد أساء إلى تجربة برشيد، معرجا على جميع المواقف التي تناولت تجربة برشيد والاحتفالية من مواقف مع ومواقف مضادة.

المسرحي عبد الكريم برشيد تدخل في النهاية ليؤكد أن الاحتفالية انتشرت في جميع بلدان العالم العربي، ووجدت طريقها إلى المقررات الدراسية. واعتبر "احتفاليته" نابعة من المسرح المغربي، متسائلا هل هناك مسرح غير احتفالي في العالم العربي؟ ويرى أن "سعيد الغبرة" السوري الذي عارض المسرح خلق نماذجه وتلامذة من مختلف الأطياف، وهم من يصادروا الحداثة والزمن الحر.ليست الاحتفالية . في نظر برشيد، "علامة مسجلة" بل هي أفكا بدون ضغينة.ومادامت عمرت أكثر من أربعين سنة، ولم تنخرط في السياسوية فقد ظلت صامدة وستظل لأنها واقع وحقيقة. وهي ليست مقصورة على تجربته بل ضاربة جذورها ومضاربها في مختلف الروافد الثقافية العربية.

وشهد اليوم الثاني من الملتقى، قراءات شعرية شارك فيها عبد الحق ميفراني ومصطفى شرف . ثم عرضت المسرحية الجديدة لفرقة "همزة وصل للإبداع" بعنوان: "الطيف".

قراءة في "الرحلة المغربية في القرن19" لعبد الرحيم مودن

محمد بوعزة

حققت السرديات في المغرب إنجازات مهمة ساهمت في تجديد تلقي النص السردي على صعيد النظرية والقراءة والتأويل، حيث اتجه البحث السردي في مقاربته للنصوص نحو الاهتمام بالبنيات السردية للنص وأشكال تمفصلها وتمظهراتها الخطابية، وهو ما ساهم في إنتاج معرفة بآليات إنتاج النص السردي، ظلت مغيبة ولا مفكر فيها، بسبب سطوة النموذج الإيديولوجي والتاريخي على الحقل الثقافي المغربي (العربي) ما قبل الثمانينات من القرن الماضي. غير أن هذا التغير في النموذج مثلما كانت له مزايا في تحديث التصورات والمفاهيم، فإنه على صعيد التلقي الثقافي، صاحبته اختلالات في انتظاماته المنهجية ومفارقات في التعاطي مع مرجعياته الابستمولوجية.

المرجع/ إغراء النموذج

إذا كانت السرديات في سياقنا الثقافي، في بداياتها وانبثاقاتها الأولى (بداية الثمانينات)، قد ركنت بفعل إغراء " النموذج" إلى ألفة تصوراتها وجاهزية إجراءاتها وتطبيقاتها.
و تحولت بفعل هذا الوعي التلقائي إلى نوع من الممارسة الاستنساخية للنموذج الآخر، فإنها

في مرحلة تالية وبفعل التراكم الحاصل على مستوى الممارسة ستعرف يقظة منهجية في الوعي والرؤية، انطلقت بإعادة النظر في مسارات هذه الممارسة وتفكيك خطابها، خاصة بعد أن وصلت السرديات إلى أفق مسدود في سياقها الغربي، حين تنبه "جيرار جنيت" إلى الأفق الضيق الذي آلت إليه السرديات بسبب حصرية مجال اشتغالها .

بفعل هذا الإكراه الابستيمولوجي بدأ التفكير في البحث عن مخارج جديدة لتجديد السرديات في السياق الثقافي المغربي (العربي) وإطلاق دينامية جديدة في مسارها. من بين هذه المخارج كان الاهتمام بالسرد العربي الكلاسيكي كأفق جديد لتطوير التصور العربي للسرديات. وكانت الغاية من هذا الإبدال (تغيير موضوع السرديات) تهدف إلى تطوير المنظور العربي للسرديات بإخضاعها لسياقات السرد العربي الكلاسيكي وجماليته. لم يعد تطبيق السرديات بشكل مرآوي (آلي) على نصوص عربية حديثة (الرواية، القصة القصيرة)، بل تم إسقاط هذه الألفة واختبارها على نصوص سردية أصيلة تشكلت في تراث الثقافة العربية، بحيث تم استبدال الألفة بمسافة التوتر، الشيء الذي شكل مسوغا نظريا لاختبار السرديات بوضعها على محك التفاوض الابستيمولوجي الثقافي.

في هذا الأفق النقدي المشروخ بديناميات ثقافية متوترة (الذات/ الآخر، النص/ التأويل، الألفة/الغرابة، الأصل/ النموذج) ينخرط كتاب "الرحلة المغربية في القرن 19" للباحث عبد الرحيم مودن[1]، فهو من جهة يتخذ موضوعا له نصا مغربيا تكون في أحضان الثقافة المغربية (العربية) الأصيلة، و من جهة أخرى يتوسل السرديات نموذجا في القراءة والتحليل.

وبالتالي، فإنه يجتاز العتبة، عتبة الأصل والهوية. والسؤال الجوهري ، هل يتم هذا الاجتياز دون تكلفة و مخاطر دراماتكية تهدد طمأنينة الفضاء الأصلي للذات، وألفة النص الأصلي؟ هل استطاع الباحث بلورة قراءة طباقية بوعي متزامن لسياق النموذج الآخر ولمقتضيات سياق النص، بحيث تصبح القراءة حدا بين مرجعيتين وأفقين. قراءة بينية تقع في التخوم وفي تماس المرجعيات، في تقاطعات وشروخ المابين. قراءة في التفاعل وفي تمفصل الحدود وانتهاكها، بحيث لا تصبح القراءة مجرد استنساخ للآخر و نزهة في سيناريوهاته الجاهزة، بل مكابدة لانتهاك الحدود، وتفكيكا للهوية و أسطورة النموذج. قراءة انتهاكية تكون تفكيكا لميتافيزيقا الحضور؟

مدارات الخطاب/ حدوده

اتجه مدار البحث إلى شكل محدد من أشكال الثقافة المغربية، هو الرحلة بوصفها جنسا سرديا خلال القرن19،، و تركزت بؤرة التحليل حول سردية نص الرحلة، بغية استكشاف بنياتها السردية وتمظهراتها الخطابية.

ينطلق المؤلف من نظرية الأجناس الأدبية، حيث يتوخى من خلال مقولة النوع تمييز هذا الجنس شكلا ومضمونا عن باقي الأجناس الأخرى، خاصة ما يسميه بمتون السفر المغربي في القرن 19، متن الحركة (بسكون الراء) الذي تأرجح بين الرحلة والدليل ومتون المسالك والممالك. من هذا المنظور أيمكن الحديث عن الرحلة باعتبارها نوعا ذا خصائص ثابتة ؟ خاصة إذا عرفنا أن الرحلة هي جنس مترحل، إنها نص السفر والتنقل بين الفضاءات والحدود بامتياز، وليست نص الثبات والانغلاق. نص الصيرورة وانتهاك الأنساق والحدود. لذلك تميزت بنيتها

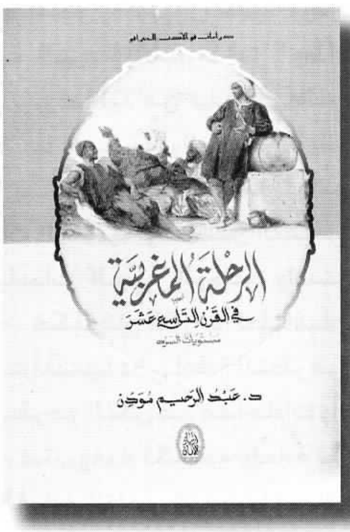
بانفتاحها على شفرات وأساليب وأنواع ولغات متعددة. وهذا ما يشكل إشكاليتها الأجناسية، حيث "تعد الرحلة كتابة ملتبسة، سواء على مستوى الهوية الأجناسية، أو على مستوى محاورتها في سياق نظرية الأدب لأجناس أدبية أو غير أدبية تخلقت من صلب الرحلة، وخلقتها أيضا، بصيغ جديدة، وأنماط كتابية وشفاهية متعددة" (ص23).

للخروج من هذا الإشكال الأجناسي يدرج الباحث الرحلة ضمن السرد. وحتى إذا اعتبرنا الرحلة جنسا سرديا، فإن هذا التوصيف لا يحل الإشكالية الأجناسية، لأنه يفتح المقاربة على أسئلة جديدة معقدة تتشعب حين يتعلق الأمر بموقعة الرحلة ضمن أرشيف الأجناس السردية الأخرى التي عرفتها الثقافة العربية، وحين يتعلق الأمر بتحديد سردية الرحلة من منظور الشعرية المعاصرة، حيث يطرح مشكل النموذج والمعايير. وأخيرا، حين يتعلق الأمر بتأويل الأنساق الضمنية التي توجه المنظور السردي، بما يتجاوز الدلالة الأدبية التي تحصر السرديات نفسها في دائرتها الضيقة، حيث تشكل الرحلة من المنظور الثقافي فضاء لاختبار الهوية وانتهاك العتبة وتمثيل الآخر.

يتجاوز الباحث الإشكال الأجناسي بإدراج الرحلة ضمن جنس السرد. ويشتغل على سردية الرحلة انطلاقا من منظور السرديات البنيوية التي تتخذ ـ على خلاف السيميائيات السردية ـ من الخطاب السردي موضوعا لها، من حيث هو طريقة تقديم القصة، باعتبارها متوالية من الأحداث. ما يهم سرديات الخطاب هو المستوى البنائي وليس المستوى الدلالي، والسبب في ذلك أن السرديات هي فرع من الشعرية. والشعرية كنموذج نظري هي بخلاف النقد، تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم بنية عمل ما. وهي أيضا بخلاف المنظور التأويلي ، تستنبط القوانين من داخل الأدب ذاته،و لذلك يتحدد موضوعها في ظاهرة "الأدبية"، أي الخصائص المجردة التي تشكل بنية العمل الأدبي. انطلاقا من المقاربة الشعرية يقدم الباحث خطاطة للإمكانات الأدبية كما تشخصت في جنس الرحلة المغربية في القرن19، باعتبارها متنا خاصا . وكنتيجة لهذا الاختيار المنهجي، ظل البحث يتنازعه ويتجاذبه منطلقان: منطلق الشعرية في نزوعها المجرد من خلال بحثها في القوانين العامة، ومنطلق النقد في نزوعه التجريبي من خلال اشتغاله على نصوص خاصة. و يظل المسلك التجريبي مهيمنا على المسلك التجريدي. وبقدر ما تسعف الشعرية الباحث في تحديد "أدبية" الرحلة، فإنها على صعيد القراءة تظل غير معنية برصد انتهاك النص لإكراهات الجنس، واختراقه لسلطة النسق، وهذا ما يحد من انفتاح المقاربة على ظواهر دينامية أخرى في النص، لا يسعف منظور الشعرية في مقاربتها، ونقصد بذلك ما يعرف بالظواهر اللاخطية في نظرية الكاوس (العماء) .

على الرغم من أهمية المنظور البنيوي في كشف الجانب البنائي للرحلة، نعتقد أنه كان من الأفضل توسيع مجال المقاربة باعتماد منظور السيميائيات السردية على اعتبار أن الرحلة هي نص الحكاية بامتياز، حكاية الذات. إنها نص ثقافي. وبالتالي فإن دراسة حكاية الرحلة من الجانب السيميائي الثقافي، أي جانب المعنى والتأويل، كان بإمكانه أن يغني البحث في الكشف عن نمط الحكاية التي تطرحها الذات في مواجهة الآخر، بقصد الوقوف على أشكال التأويل والتمثيل التي تضمرها الرحلة المغربية، ضمن منظورات التأويل الأخرى في القرن 19 .

انطلاقا إذن من المنظور البنيوي يقارب المؤلف البنية السردية في نص الرحلة من خلال مستويات: السرد، زمنية السرد، السارد والمسرود له، والفضاء والوصف. يتميز سرد الرحلة بأنه سرد حمال لغزارة تجربة إنسانية تشكل محتوى الرحلة وأبعادها. ويتم تسريد هذه الغزارة وفق بنية سردية متمفصلة يقترن فيها السرد بالوصف " كأن الرحالة، أثناء الرحلة يسرد ليصف، ويصف ليسرد" (ص264). وترتبط غزارة المادة السردية للرحلة بتعدد صور المسرود له: مسرود له تاريخي، مسرود له تعليمي، مسرود أجنبي، مسرود محلي. أما السارد فقد تجسد في نمط ثلاثي الأبعاد، فهو سارد ومؤلف وشخصية مركزية، مع هيمنة لشخصية المؤلف على بقية الأطراف. وإذا كانت السيميائيات تؤكد أن اجتياز العتبة هو شرط الحكاية، يمكن التسليم بأن الرحلة حكاية مكان "ذلك أن الرحلة نص يتأسس بناؤه بواسطة المكان الذي يتم تقديمه بوسائط عديدة"(ص353). و يستمد المؤلف مفهوم التقاطب من الشعرية البنيوية في مقاربة أدبية المكان في الرحلة المغربية. . وقد أتاح له هذا الإجراء البنيوي دراسة المكان في الرحلة من حيث هو فضاء لتقاطبات وثنائيات دينامية (الأسفل/ الأعلى، المدنس/ المقدس، البر/ البحر، الغريب/ الأليف، المحلي/ الأجنبي) تخلق التوتر بين الفضاء الأصلي والفضاء الأجنبي، وتمنحه طابعه الجدلي بما تستفزه من تجاذبات بين الذات والآخر، بين الأصل والغريب . ما يجمع بين هذه التقاطبات هو "أن هذه الفضاءات برمتها خضعت ل"كرونطوب" الطريق الذي جسد لحظات التعالق الزماني والمكاني، في سياق المنظومة الثقافية المتحركة في الرحلة ومساره" (ص397). ولم ينفصل السرد في الرحلة عن باقي أنواع الخطاب السائدة في القرن 19، سواء تلك التي تنتمي إلى متن السفر عامة من حركات ونصوص جغرافية أو مسالك وممالك، أو لامست السفر، مثل النص التاريخي والفتاوى والخطب، فضلا عن الشعر والمرويات الحكائية. وهذا ما أسعف المؤلف على كشف مظاهر التفاعل النصي بين الرحلة والنصوص الغائبة من خلال مفهوم "المعارضة" الذي يستوحيه من مدونة الشعرية العربية التراثية بدل مصطلح التناص، قياسا على المعارضة الشعرية.



مفارقات الخطاب/ انثناءاته

لقد تمحور الرهان العلمي للمؤلف في تأصيل جنس الرحلة في الحقل الأدبي الثقافي، بغية تجاوز ما تعرض له من إهمال وإقصاء من سلطة المؤسسة الثقافية، وإعادة الاعتبار له استطيقيا بما يحقق أنطلوجيته. وقد تحقق له ذلك، أولا منهجيا بإدراج الرحلة ضمن جنس السرد من منظور الشعرية، حيث توفق الكاتب في استقصاء مظاهر هذه الأدبية سرديا وبلاغيا

وتناصيا. ثانيا ابستيمولوجيا. حيث أتاح له منهج الشعرية تجاوز النموذج التاريخي الذي غلب على معظم الأبحاث في الرحلة من المنظور التحقيبي على مستوى الزمن. أو التصنيفي على مستوى الموضوعات. فأغلب الذين درسوا الرحلة اهتموا بمادة الرحلة والتأريخ لها. وقلما اهتموا بأدبيتها وجانبها البنائي المتمثل أساسا في سرديتها . إلا أن هذا التجنيس يظل محدودا ما دام أن الباحث اقتصر على تجنيس الرحلة من خلال "سرديتها" (الخطاب) وليس من خلال "حكائيتها" (الحكاية/ المحتوى). خاصة أن الرحلة تتضمن حضورا ثقافيا ورمزيا طاغيا (إشكالية الهوية: الأنا/ الآخر) . هذا التجاذب الثقافي يبرز لنا أولا من خلال العوالم الحكائية ومحمولاتها الفكرية والشعورية والتخييلية. وهذا ما يفتح البحث على أفق أوسع هو أفق الشعريات الثقافية والتمثيل الثقافي، للبحث في سياسات السرد الرحلي واستراتيجياته الثقافية.. هكذا فإن القراءة الطباقية ينبغي أن تبني استراتجيتها على إعادة النظر في النموذج وفق ما يطرحه النص من مفاجاءات واحتمالات. مما يحتم مشروعية تكييفه وإعادة تشييده. بما يجعل القراءة إنتاجا وإعادة اكتشاف لأسئلة مغايرة ومناطق جديدة " فلكل نص عبقريته الخاصة. كما أن لكل إقليم جغرافي في العالم عبقريته. بتجاربه المتقاطعة الخاصة. وبتواريخ النزاع المتداخلة الخاصة به. ويمكن إقامة تمييز مفيد. فيما يخص العمل الثقافي. بين الخصوصية والسيادة. ومن الجلي أنه لا ينبغي لأي قراءة أن تعمم إلى درجة إلغاء هوية نص ما. أو كاتب ما. أو حركة ما. لكن بالمعيار نفسه. ينبغي أن تدخل القراءة في الاعتبار أن ما كان مؤكدا. أو بدا أنه مؤكد بالنسبة لعمل ما أو مؤلف ما. قد يكون أصبح عرضة للخلاف." (2)

و إذا كان الباحث قد نجح في إزاحة ما كان مؤكدا بفعل المؤسسة الأدبية في القرن 19. من تهميش وإقصاء للرحلة بوصفها جنسا أدبيا سرديا. بإعادة الاعتبار له من خلال إبراز أدبيته وكشف سرديته. فإن القراءة على صعيد الرؤية لم تتحرر إلى حد ما من سلطة النموذج الآخر. بحيث ظل استلهامه للتصورات السردية العربية الكلاسيكية محدودا. على الرغم من أن بعض الأبحاث(3) قد كشفت عن بعض التنقيبات والحفريات في مجال التصور العربي للسرد. التي أظهرت خصوصية هذا التصور بالمقارنة مع النموذج الغربي. وتزداد أهمية هذه الحفريات بما عرفته الرحلة من استلهام لأشكال السرد العربي الكلاسيكي في مستوى الرؤية السردية. من حيث التأثر بنظام الإسناد وطابع الشفاهية في السرد التراثي.

لذلك نعتقد أن السرديات العربية لا يمكن أن تحقق وجاهتها الابستمولوجية وضرورتها الثقافية. بما تقتضيه من ملاءمة علمية واجتماعية. ما لم تشتبك مع متون السرد العربي الكلاسيكي في سياقاتها المعقدة وإشكالاتها الثقافية وأسئلتها الراهنة. اشتباك مع الذات والآخر يساهم في تنسيب سلطة النموذج الغربي بوصفه معيارا معرفيا قياسيا. لا خلاف حوله. لأنه ضرب من المعرفة العلمية التي لا هوية لها.(4)

الهوامش:

1 - اد وارد سعيد: الثقافة والإمبريالية. ترجمة كمال أبو ديب. دار الآداب. بيروت. ط1. 1997.ص:118.

2 - الثقافة والإمبريالية. ص:135.

3 - نشير إلى أعمال عبد الفتاح كليطو. «الأدب والغرابة». «الحكاية والتأويل». «المقامات». وأيضا دراساته عن ألف ليلة وليلة.

4 - د. عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة. المركز الثقافي العربي.ط1. 1999. ص:80.

مَن الطّارق؟ اقتراب من رواية "أطياف البيت القديم" لخالد أقلعي

عبد اللطيف البازي

تحكي رواية **"أطياف البيت القديم"** * للكاتب خالد أقلعي ** عن الملاحم اليومية لأناس بسطاء وعن أحلامهم وتعبهم الدفين. وهي تحتفي في نفس الآن بذاكرة مدينة، هي مدينة تطوان، وترفع إلى الضوء مصائر وحيوات غنية ومتفردة. فتتحول الذكريات إلى صور يحاول السارد القبض عليها وتقييدها ذلك أن الذكريات تحتاج،على ما يبدو، لكي تظل مؤثرة في وجداننا إلى صور محددة وواضحة تدعمها وتمنحها وجودا متجددا. إن السارد يستعمل، عن طيب خاطر أو مضطرا، فعل التذكر في العديد من المواقف والسياقات وذلك حينما تطرق مواقف معينة الأبواب الموارية لذاكرته وتلح عليه كما هو الأمر مع موقف حادث السرقة الذي استدعى تدخل الأب بشجاعة بدت للابن خرافية، موقف يصفه السارد بهذه الطريقة: "أذكر أني لم أكن تجاوزت الخامسة من عمري بعد، أنا أصغر مخلوق في هذه الجوقة، ومع ذلك ما أزال أتذكر إعصار تلك الليلة المشؤومة، بهرجها اللعين"(ص11). و بخصوص ورشة جدته والفتيات اللواتي كن يقصدنها يعترف السارد بما يلي:"أتذكرهن واحدة واحدة، بوجوههن البيضاء المشربة بالحمرة، بشفاههن الوردية المنفرجة عن بسمة أو ضحكة أو عضة(...)أما تلك العجيزات ذات الأحجام والأشكال والأوضاع المختلفة، ما يزال إيقاع توتراتها الرهيبة يوقع

نغماته بذاكرتي القابضة على صدى الصور كالقابض على الجمر"(ص29). وخلال عملية التذكر يتم التركيز أحيانا على واحدة من تلك الفتيات كما في هذا المثال: "تقفز إلى ذاكرتي اللحظة صورة نجاة(الدبة). شدقيها المشرعين على الدوام. قرقعة ضحكتها التي تملأ الغرف العليا مرحا وانشراحا"(ص32). وكأن السارد يحمل بين يديه كاميرا ويقدم إلينا في البداية مشاهد بانورامية تصور الشخصيات وهي مجتمعة ضمن فضاءاتها الحميمية ليخصص بعد ذلك حيزا لكل واحدة منها فيقربها إلينا. كما مع تقنية "الزوم" السينمائية. وليعرفنا على انشغالاتها وعلى اللحظات الحاسمة في حياتها. ومع ذلك فإن السارد لا يستشعر الرضا المنتظر من تقديمه لصور أحبته المنفلتة ويحس بتقصير ما فيتحسر مستنكرا: "لماذا تقهرنا محبة الآخرين وتحرمنا متعة تذكر التفاصيل؟ وكيف تتوارى عن مخيلتنا. فجأة، عيون دافئة حنون طالما انبتت في وجداننا مشاعر الطمأنينة والأمن"(ص88). ورغم هذه الحسرة التي يتم الإعلان عنها. فإننا نعثر بهذه الرواية على مجموعة بورتريهات جذابة ومؤثرة. ذلك أن "**أطياف البيت القديم**" هي عبارة عن استعادة طويلة زار فيها السارد مجددا مواقع طفولته واستحضر وجوها قريبة إلى قلبه عبر محكيات يكاد كل محكي منها مستقل بذاته. محكيات تميزت بغزارة الوقائع وبكونها مأهولة بالشخصيات. فهل تعلق الأمر برغبة من السارد في استدراج نسيان متمنع؟ أم هو توق متأخر للقبض على متع تلك اللحظات المنفلتة ومرارتها أيضا؟ أم أن هذه الحرقة التي نستشعر حضورها في ثنايا هذا العمل هي بالأساس استجابة لحاجة جارفة إلى الحكي؟ فللحكي حضوره المركزي والبارز في هذا العمل وتلجأ إليه معظم الشخصيات لتخفف عن نفسها أو لتربح ثقة الآخرين وحبهم. فالجد مثلا:"لا يفتأ يسحرك بصوته الرجولي الدافئ وبرغبته المتجددة في سرد تاريخ وذكريات وصور من حياة مدينة هيفاء آسرة اسمها "تطاون"(ص69).وهو لكي يسرد حكاية الأصول والمغامرات الأولى يمتطي تارة "(...) صهوة الحكاية"(ص73) وتارة أخرى "يستسلم للحكي"(ص81). أما العمة فامة فحينما احتاج السارد لذاكرتها القوية" فتحت حنفية الحكي بحماسها المعهود" (ص92). في حين أن الجدة "استعادت صوتها(...)وهي تضع اللمسات النهائية على حكاية ظل كثير من تفاصيلها طي النسيان"(ص128). وتعدد الرواة يعني بالتأكيد تعددية في الأصوات مما أضفى على السرد حيوية وغنى في النبرات.

وبما أن هذه الرواية تقدم ما يشبه سيرة المكان فقد برزت الوقفات الوصفية وجعلت إيقاع السرد هادئا وبطيئا. ثم إن الوصف يكتسي أحيانا تلوينات بعينها بارتباط مع الذكرى التي يستدعيها كما في استحضار السارد لأطياف أنثوية لذيذة جاورها ذات طفولة.

ومن الدال أن يكون عنوان الفصل الخامس من الرواية هو "السطوح والحكاية التي لم تكتمل بعد". و لا ندري إن كانت هذه الحكاية ستكتمل أم أن قدرها هو أن تظل ناقصة. وحسب استشهاد أوردته المبدعة اللبنانية هدى بركات في مستهل روايتها "**حارث المياه**" فإن:"الناس يصنعون أغراضا ويبنون بيوتا إلا أن الفراغ هو الذي يعطيها معناها. إن النقصان هو ما يعطي معنى للوجود"(1). وهذا الحكم ينطبق بشكل كبير على رواية "**أطياف البيت القديم**". فمرور الزمن جعل البيت موحشا وجعله يحن إلى من كانوا يعيشون بين جدرانه. فبغيابهم عرف قيمتهم وعرف معنى الفقدان خاصة وأن أغلب الشخصيات التي

نتعرف عليها، إن لم تكن كلها. لم يكن القدر متعاطفا معها مما جعلها تقضي معظم أطوار حياتها أسيرة وحدة رهيبة ومما جعل الفجيعة تتسيد وتكون العلامة الفارقة لأكثر من مصير. يتساءل السارد بحرقة: "ما السر الكامن وراء هذا السقوط المتواتر لأفراد عائلتي ما بين مجنون ومشلول ومقهور وموبوء؟ خالتي رقوشة، عمي عبدالله، عمي عبدالواحد. والآن عم مجيدو. على من يأتي الدور غدا؟"(ص48). إن مسار الشخصيات يستدعي الشفقة. وقد أراد السارد أن يستخلص من ذلك معطى إيجابيا فتساءل تساؤلا ثانيا : "أليس في حيوات أعمامي وعماتي وتفرد مصائرهم ما يضفي على ذكراهم سمات تراجيدية تحفز الكتابة اللاهثة وتبرر انهمارها السردي؟"(ص96). فهل كان من الضروري أن تلهث الكتابة أو يلهث السارد؟ وهل الأمر يتعلق بعملية تطهر من تجارب أليمة ومن مشاهدات صادمة؟ أم هو التخوف الطبيعي من عدم التحكم في منطق الحكي وإيقاعه؟

وليس مسار الشخصيات وحده الموسوم بالتدهور بل إن البيت القديم، باعتباره فضاء مركزيا، عرف نفس الإندحاروأصابه هو الآخر العياء والوهن. و يبدو أن هذا التحول القدري لا مفر منه وأن وقع الزمن هو دوما بهذه المأساوية. وربما كان الحكي وسيلة من ضمن وسائل أخرى لمقاومة الموت وإبعاد رمزي لسطوته خاصة في عمل ترحل فيه الشخصيات وتعانق الضفة الأخرى من الوجود دون أن تخبرنا أو تهيئنا لذلك إلى درجة تجعلنا نحير في كيفية تأويل دلالة كل هذه الفجائع التي نشهدها. ونعجز عن تدبير كل هذه الأحزان التي تفرض نفسها علينا. ثم إن السارد نفسه لم يعد يحتمل هذه الأجواء الجنائزية ليعلن شكواه على الملأ: "أما آن لهذه الغرفة الكئيبة الرهيبة أن تستنكر الوظيفة الموكولة إليها؟ أما آن لها أن تتصدع قرفا من رائحة الموت ورهبة من زفيره المرعب؟ أما آن لها،أخيرا،أن تدين إغاراته المتكررة خطفا لأرواح تنتظر مطمئنة أو على وجل؟"(ص.ص110-109). إن العمل انساق وراء نداءات الموت وخضع لسطوته بعد أن أوهمنا في البدء بأننا سنكون شهودا على فتوحات السارد الغرامية واكتشافه ملذات الجسد. إلا أن غرائز الفناء انتصرت بوضوح على إغراءات الحياة واستسلمت الشخصيات واستسلم القراء أنفسهم أمام هذه الهجمة الشرسة للموت" وجثم العصر بسكونه الجنائزي على فضاء السطح وصدورنا"(ص124). والعصر في مدينة تطوان هو الآخر مرادف للموت كما يمكن أن نستخلص من رواية "المصري" للكاتب محمد أنقار التي استثمرت هي الأخرى إبداعيا فضاءات مدينة تطوان.

لقد وضع الكاتب خالد أقلعي عنوانا فرعيا لروايته هو "درب الصوردو" مما يجعلنا في وضع انتظار لإستقبال أجزاء أخرى يقتسم معنا فيها هذا الكاتب الشاب ذكرياته واستيهاماته ومغامراته الجمالية التي تمتع و تعد بالشيء الكثير.

هوامش

*نشر مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، 2007، الطبعة الأولى وجميع الأرقام بعد حرف (ص) تحيل على هذه الطبعة.

** حصل على جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب لسنة1994 عن مجموعته القصصية "دوائر مغلقة". كما صدرت له في فبراير 2010 عن دار سندباد للنشر والإعلام القاهرية المجموعة القصصية "وجدان وأشلاء دمى".

(1) حارث المياه، طبعة مغربية، منشورات الزمن، الرباط، 2003،ص5

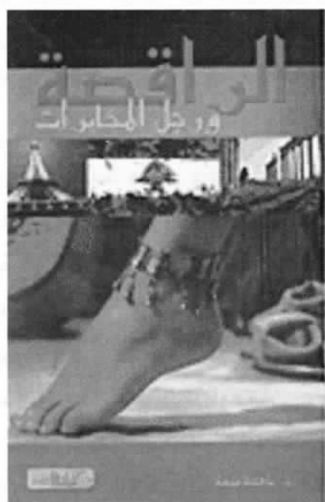
رهان الحب لتفادي صراع الحضارات في رواية "الراقصة ورجل المخابرات"

الحبيب الدائم ربي

شرق وغرب يلتقيان ولا يلتقيان

ستظل العلاقة بين الشرق والغرب مثيرة للأسئلة، شاحذة للأخيلة والأحلام، نتلمس أطيافها عبر الروايات وكتب الرحلات والرسوم والصور الفوطوغرافية والمقالات ذات النزوع الاستشراقي والاستغرابي سواء بسواء، في صيغ تدنو أو تنأى عن الواقع تبعا للمرجعيات والرؤى الشارطة. وهي في الغالب حصيلة تراكمات من الحذر والتوجس والفهم الخاطئ وإنتفاء الثقة المتبادلة، بين الطرفين، على امتداد عقود زمنية، حيث شهدت فيها هذه العلاقة حالات من الشد والجذب حسب تقلبات موازين القوى الراجحة، في العصور الحديثة،للغرب على حساب الشرق، لذا رأينا كيف أن أغلب الكتابات الراصدة لتيمة الشرق والغرب جنحت إلى التنميط والاختزال، والحال أن هناك تفاصيل عديدة محدِّدة، عادة ما لا يتم الالتفات إليها، بدونها قد لا تكتمل ملامح الصورة. وجدير بالتذكير أن أغلب الكتاب العرب والرحالة جعلوا من شخوصهم وأبطالهم الحكائية كائنات محكومة بالغريزة وهي"تغزو" بلاد الغرب غزوًا تعويضيا، كما هو الشأن لدى ابن فضلان و توفيق الحكيم وسهيل إدريس والطيب صالح على سبيل المثال، أي أنهم حصروا رحى

معاركهم "الدونكخوتية" بين ذكر وأنثى من منطلق الزعم بالامتياز الذكوري في معادلة الذكورة والأنوثة. وهم حين يرتقون قليلا في سلم الوعي بآليات الصدام يكتفون بالانبهار والتسليم(نفكر هنا،مثلا، في رد فعل رفاعة الطهطاوي) بمدى تقدم الغرب وتخلف الشرق، في حين أن الفروق بين الحضارات ذوات التواريخ الحارة(ومنها الحضارة الغربية) ونظيراتها ذوات التواريخ الباردة(وضمنها بلاد المشرق العربي)، كما يرى علماء الانتروبولوجيا، هي فروق اختلاف، بالمعنى اللغوي والديريدي في آن، لا فروق تفوّق بالضرورة. إنه اختلاف في النوعية لا في الدرجة. علما بأن التقدم التكنولوجي ليس سوى مظهر من مظاهر عديدة يفرضها التقدم الحقيقي. من غير أن ننفي التأخر التاريخي لدى شعوب عن غيرها..وكما تغيب هذه الحقيقة البسيطة عن بعض الكتاب العرب فإنها قد تغيب كذلك عن المستشرقين الذين لا يرون في الشرق سوى أوهامهم عن الشرق: شرق المطلقات والخرافة وهلم رغائب مكبوتة.



الشرق والغرب والحوار الممكن

ضمن هذا السياق، ومن منظور مخالف، تختار الكاتبة اللبنانية الدكتورة ناهدة سعد، أستاذة الأدب الإنجليزي، لتحبيك روايتها باللغة العربية "الراقصة ورجل المخابرات"[1] شخصيتين من خارج جغرافية لبنان،هما: من جهة، الضابط حسن، وهو رجل مخابرات; مغربي يقيم بفرنسا منذ خمس عشرة سنة، يشتغل ضمن جهاز الأنتروبول،ومن جهة أخرى،سيلفي،راقصة بالي ومدرّسة إنجليزية في مركز اللغات،اسكتلندية تقيم بدورها بفرنسا منذ خمس سنوات. كان حسن- القادم من بلاد الشموس والنخيل- قادرا على "الجمع بين الحرية واحترام الأعراف والتقاليد" ، فيما كانت سيلفي - الآتية من بلاد البرد والضباب ، المتحدرة من عائلة أرستقراطية تنتمي لملوك وملكات بريطانيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر (ص.19)- تعاني من مشكلة التقاليد(ص.11). يلتقيان بباريس على هامش وصلة رقص أدتها سيلفي بأحد المسارح، ليعيشا ، رغم اختلافاتهما الثقافية والاجتماعية، قصة حب عميقة،مليئة بالتشويق والمغامرة،في عاصمة النور،وفي إيطاليا، كما في بيروت، على التوالي،حسب متطلبات المهام المنوطة بالعمل المخابراتي لحسن .ولربما كان في تباين الجغرافيات والتواريخ والطبائع لكليهما ما وحّد بينهما، بعيدا عن الاستيهامات التعميمية التي راكمها الشرق عن الغرب أو العكس.ولعلها، حسب علمنا، المرة الأولى التي يتم فيها الخروج عن النمطية التي التصقت بـ "صورة المغربي"، في الأدب العربي و الآداب الأجنبية على السواء، منذ عصر ألف ليلة وليلة وصولا إلى يومنا هذا ، مرورا بـ"بدائع" ابن إياس وكل المتخيلات التي جعلت "مغرب الشمس" بأفضيته وقاطنيه مجالا غرائبيا يتداخل فيه

الواقعي بالفانطاستيكي، والعلم اللدني بالسحر والخرافة. ولئن كان شيكسبير،مثلا، في مسرحيته الشهيرة"عطيل "أو "العاطي الله"- حسب بعض الترجمات، قد جعل من حاكم البندقية ذي البشرة السوداء والأصل المغربي(المفترض)، شخصية شديدة الدماثة فإنه مقابل ذلك أراد لها من فرط طيبتها أن تبدو أقرب إلى السذاجة،فيما اكتفت الحكايات والروايات، على امتداد اللغات والقارات، بالنظر إلى المغربي كمشتغل بالسحر والخيمياء ما لم نتحدث عن سمات أخرى، منها الارتزاق في جيش فرانكو والميل إلى العنف، وردت، مثلا، في مسرودات إيزابيل ألليندي أوباولو كويهلو أوغيرهما من الكتاب الهيسبانيين المحدثين (المنتسبين إلى الثقافة الإسبانية). بيد أن الدكتورة ناهدة أبت إلا أن تخرق عَروض هذه التمثلات المفتقدة ،في قدر كبير منها، إلى الواقعية، وترسم له (أي المغربي ممثلا في شخصية حسن)جانبية (بروفايل) ضمن جانبيات أخرى ممكنة، بل وتمنحه،علاوة على تجذر العروبة وفصاحة اللسان، شرف الجدارة بالحب والتفاني من أجل محاربة الجريمة ونشدان القيم النبيلة. ويعتبر هذا الانزياح لوحده مؤشرا على سردية مختلفة تجنح إلى تبني مقاربة أدبية بديلة لا تحكمها مسبقات ولا أحكام جاهزة. والواقع أن الكاتبة هاهنا لا ترد تهمة، هي غير متحققة إلا في بعض الرؤى المطلقة،المتصلة بحيثيات ضيقة، كما لا تدافع عن حقيقة مجسدة تعوزها دلائل الإثبات، مادام الأدب في البدء والمنتهى هو تشييد لممكن سردي أو هو على الأدق "رؤية إلى العالم"، نزّاعة إلى بلوغ التخوم الأطروحية والفنية، وهو ما يتبلور بجلاء في هذا العمل الذي يجمع بين الغنى المعرفي وبراعة الصوغ الأدبي.

حين يواجه الحب الجريمة

لقد تفرع السرد في "الراقصة ورجل المخابرات" إلى مسارين . تناول الأول جزءا من أصداء السيرة الخاصة بحسن كما التقطتها سيلفي،من خلال التعارف فيما بينهما، وعرض الثاني إلى حياة سيلفي قبل لقائها بحسن. والواقع أن هذا الاستعراض شكل مدخلا منطقيا لتقاطبات عديدة بين هاتين الشخصيتين الحدّيتين،بحيث أضحت التناقضات مبررا إضافيا للتآلف وشغف الاكتشاف، لاسيما وإن كل السبل كانت ممهدة لحب تاريخي، يوقده "حسن" المغربي بشخصه وحكاياه ومروياته من الشعر العربي وتذكي ناره سيلفي الاسكتلندية بتوقها إلى التخلص من إرثها العائلي الثقيل للانخراط في حياة بسيطة وهادفة. لا يتعلق الأمر هنا بانجذاب تولده نزوة عابرة، أو تبعث عليه "صورولوجيا" تنابذية/تجاذبية تضع الشرق في مقابل الغرب، بل هي الرغبة في توليفة بديعة بين شرق وغرب حضاريين متكاملين، يقول حسن لسيلفي" هذا جميل (يقصد التقاء الحضارات) أسَرُّ عندما أسمع هذا وأتوق إلى ذلك العصر الذي فيه تلتقي الحضارات للتوليف بين البشر فنحب الشرق على أنه شرق ونحب الغرب على أنه غرب"(ص.12)، من ثم بات اختلاف الحضارات ،في أعين العشيقين، مصدر تناغم وإثراء، وأي صراع، إن كان لابد منه، وجب أن يوجه لأعداء الإنسانية أينما حلوا وارتحلوا، بعيدا عن أي نزعة شوفينية أو تعصب جغرافي أو عرقي أو ديني. لهذا بدت مراكش عذبة بهية كشأن باريس وروما وبيروت بما تمنحه هذه المدن مجتمعة من إحساس بالمتعة الطبيعية والدفء وبما تختزنه من عمق ثقافي وتلاقح حضاري، خاصة وأن الرهان الأكبر هو رهان الحب، بدونه قد يغزو اليباس كل شيء."ألا تستطيعون أن

تكتشفوا إكسيرا يدعى الحب فيشفي الكون من مرضه وتستفيق الرحمة في القلوب؟"(67) صحيح أن سيلفي"الهاربة من الجد والجاه" تبدو منقادة بسحر الشرق في خنوع وتحد معا. فهي تلوح مستسلمة لنداء الروح ولغة الإحساس التلقائي.إلا أنها، في المقابل.تقاوم تاريخا بكل تراكماته حيث ترسَم الأقدار وتوزَّع الأدوار سلفا. لهذا فإنها بقدر ما تحيى الانطلاق تجد نفسها مشدودة إلى الوراء بقوى معاكسة لرغباتها.فواعلـُها وقواها المحركة هم الأهل والمحيط والزيجات المرتّبة.ولأن "حسن" قد غير فيها أشياء كثيرة. خاصة وأنها اكتشفت معه أن "كل التجارب التي عاشت في اسكتلندا كانت باردة. تافهة برودة الجو وتفاهة الأحاديث التي تثرثر بها النسوة رفيقات والدتها"(ص.74) وستكتشف أن الشرقيين" فيهم زخم العاطفة ولعلهم في ذلك صادقون بحسب ما رأت واختبرت من معاشرتها لحسن" حيث "الطبيعة الجغرافية قد حبَت تلك المناطق بالحرارة التي تنعكس على كافة التصرفات"(ص.74).إلى جانب ذلك كانت تقترب أكثر من فهم الظلم التاريخي الذي جعل الفلسطينيين واللبنانيين يؤدون الثمن من دمائهم وأرواحهم حيث تنوب إسرائيل عن قوى التسلط والجبروت في تدمير مقدرات هذين الشعبين بدعاوى لا تستقيم . إنه موتيف سردي على قدر كبير من الأهمية في تشبيك البناء الروائي. ولأن سيلفي عاشقة فقد سخرت حياتها لا لحب حسن وحسب. بل ولحب الإنسانية جمعاء. معرّضة حياتها للمخاطر والأهوال. خاصة وأن مهنتها كراقصة جميلة جعلت كثيرا من الرؤوس الكبيرة" تحوم حولها. وهي رؤوس تدير الأموال القذرة والمعاملات المشبوهة والجرائم المنظمة. كان أولها الغنيّ اليهودي دافيد الملقب بهيوم المشتغل في الموساد.الذي سيسقط.بتدبير من حسن وبتعاونها. في صفقة مخدرات ضخمة.وما ذلك سوى بداية انهيار لعبة الدومينو التي ستكون رقعتها هذه المرة بيروت. باعتبارها ملتقى الجاسوسية وصراع المصالح بين القوى الكبرى.وهنا ستشد مغامرات حسن وسيلفي الأنفاس. إذ سيسجلان اختراقات مثيرة في شبكات للجريمة المنظمة العابرة للقارات. وسينجحان. وخاصة حسن.في التدرج ضمن مراتب الثقة إلى أن يبلغا مواقع مؤثرة في صفوف هذه التنظيمات التخريبية التي لم يعد لها من ولاء إلا للمال. بحيث صارت مستعدة لتدمير لبنان وأي بلد من أجل إشباع نهم التملك وإحكام السيطرة على العالم لاسيما على الدول الصغرى. وتعرض الرواية إلى البناء المعقد لهذه الشبكات التي تستقطب أعضاءَها من القتلة"وقطاع الطرق والمجرمين الفارين وأصحاب السوابق(ص.150).في صلات بأعضاء نافذين في البرلمان والجيش والحكومة. وإلى برنامج عملها ومواضيع اجتماعاتها العاصفة التي ترمي إلى العبث بلبنان وإشاعة الدعارة والفساد فيه وفي غيره و"تبييض الأموال وسرقة المصارف بواسطة شبكات اللصوصية على شبكة الإنترنيت..."(161) وما لا يخطر على البال من ممارسات تهدد الأمن والاستقرار بالشرق الأوسط والعالم ككل. وعلى غرار التنظيمات الإرهابية فإن هذا الأخطبوط العالمي يضرب طوقا صلبا من السرية على برنامجه. وكلما دب الشك حول فرد أو جماعة من منتسبيه كانت تتم تصفيتهما في الحال. بطرق غاية في الوحشية. "فهم عند الإحساس بالخطر يفقدون أعصابهم ويتصرفون بطريقة بربرية. همجية قاتلة. حتى تندثر كل البراهين ضدهم . وحتى يعطوا.......درسا للبقية."(ص.173)كما

كان عليه الحال في المأساة التي قتل فيها "أكثر من مائة شخص بواسطة تفجير مخطط له"(ص.172). وتتبدى وسط كل هذا روح المخاطرة التي يركبها حسن بتنسيق مع مسؤولي مخابرات الأنتربول، في سبيل الإيقاع بالحيتان الكبرى. بموازاة ذلك لم تكتف سيلفي بلعب دور الكومبارس في هذه التراجيديا وإنما كانت طوال الوقت منخرطة في إعطاء الدروس بمركز اللغات ودراسة الفلسفة والاطلاع على أحوال اللبنانيين وهم يواجهون المخططات العدائية من طرف الموساد وبعض عملائه من اللبنانيين على السواء.لتنتهي المغامرة بنجاح. ولو أن "حسن" سيصاب بوعكة صحية جراء نجاته الأسطورية من حصة رعب مارستها العصابة على بعض أفرادها..وما هي إلا بضعة أيام، على اكتمال العملية الاستخباراتية، حتى بدأت طائرات إسرائيل في قصف لبنان وكان على السفارة الفرنسية أن تأمر رعاياها، ومنهم حسن وسيلفي، بمغادرة بيروت.و"في باريس سيترقى حسن في عمله وتحوز سيلفي على كرسي في السوربون، وينجبان صبيين توأمين، ويعيشان كما المحبون(كذا في النص) في غمرة لا تنتهي من السعادة الأبدية"(ص.219) انسجاما مع المأثور الحكائي في قصص ألف ليلة وليلة.

إنها رواية مفتوحة على الأمل بالمستقبل، تفيض بالوقائع الدرامية العاصفة، المشدودة بخيط حب ونزوع رومانسي يلطفان قليلا من حدة الأحداث. وهي انتصار للحب في زمن الكراهية. وتنصيص على أن المواجهة الحقيقية، لا ينبغي أن تكون بين الثقافات والشعوب والحضارات، وإنما ضد أعداء الإنسان والحياة. وكما تحمل الرواية بعدا أطروحيا فإنها تشتغل وفق عدة مسارات فنية، أهمها التناص والاحتفاء بالمكان.وبناء عليه فقد تتقاطع رواية "الراقصة ورجل المخابرات"، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، مع روايات تعالج ثنائية الشرق والغرب، كما تلتقي مع محكيات المغامرة والحب ومتخيلات السفر. وهي إلى ذلك تتناول قضايا جديدة غدت ملامحها ترتسم مع هبوب رياح العولمة. والواقع أن بين رواية الدكتورة ناهدة ورواية الإسباني فاثكث فيكوروا "من أجل ألف مليون دولار"[(2)] تقاطعا مفصليا مهما، من حيث التيمة الكبرى المؤطرة. من دون أن يعني ذلك تناصا قصديا. وإنما هو ما يمكن أن نطلق عليه"التناص المستحيل" حيث يقع الحافر النصي على الحافر في انتفاء تام لإمكانيات الاتصال بين الكاتبين إلا في لعبة التخييل والانخراط في روح التجربة الإنسانية. والروايتان معا تحذران من المخاطر التي أضحت تواجهها الإنسانية إزاء تهديدات العولمة الإرهابية، وعولمة الشركات العابرة للقارات. ففي عصر غدا فيه الجشع بلا حدود تنامت مطامح قوى الدمار في حكم العالم وتصفية كل من يقف في وجهها ولو كانوا رؤساء دول تقود العالم كالولايات المتحدة، فأحرى مسؤولي دولة كلبنان.فكما تقرع رواية ناهدة سعد أجراس الخطر تحذيرا من التهديدات التي تحوط بالمشروع الحضاري الإنساني، وتعرقل المسار التنموي لدول الشرق العربي، وخاصة فلسطين ولبنان، فإن رواية فيكوروا تبسط المخططات الرهيبة التي تضطلع بها شركة "هاليبورتون" اللامحدودة القدرة العملاقة والتي يوجد في عضويتها ديك تشيني نائب الرئيس الأمريكي الأسبق جورج بوش الإبن. فهي قد أبرمت عقدا قيمته ألف مليون دولار"يقضي بتقديم الشركة خدمات للجيش الأمريكي عند وقوع إحدى حالات "الضرورة" من كوارث وحروب وأحداث استثنائية". ولأن العقد لا قيمة له بدون وقوع "طوارئ قصوى" فإن الشركة لا تتورع في

اختلاق الحروب والأزمات والتخطيط للخراب، موظفة أساليب لا يتصورها العقل من أجل الظفر بالمال.ولضمان تحركات حرة والإفلات من العقاب والضرائب تلجأ التنظيمات المشبوهة إلى دبي كما هو حال عملاء هاليبورتون، أو إلى بيروت كشأن التنظيم المفترض في رواية «الراقصة ورجل المخابرات».

الصوغ الفني

يتميز أسلوب الرواية بشاعرية لافتة، خاصة في بعض المقاطع التي تحتفي بلحظات الوصال بين العاشقيْن، أو في وصف الأمكنة. يكفينا أن نتوقف عند هذه العينة وغيرها كثير :

"وعندما ينتهي حسن من نشيد الحب تنشد اللذة نشيدها الأبدي في شكل راقصين يرقصان فوق مياه بجيرة البجع، يغطان ويغطسان ويرتفعان، وهي تخبره عن رحلتها وعن كل الأشواق التي اعتمرت كيانها وهو يسكنها بالقبلات والتنهدات التي عندما يغطس حسن إلى قعر البحيرة تصبح نشيجا متواصلا وعندما يصعد من عمق الحرة يفتح عينيه ليتأكد أنه على قيد الحياة ...." (ص.83)

"غريبان في شتاء باريس التقيا بالصدفة وهما يزالان غريبين فبالكاد تعرفه أو يعرفها إلا ما قد حصل بينهما من عظمة الأشواق ، ترمي بنفسها عليه ويرمي بنفسه إليها ويتعارفان في قعرالأعماق "(ص.182)

"غريبان التقيا بالصدفة في ليل ماطر من ليالي باريس ومشيا معا في طريق محفوف بالأخطار ،يد الواحد منهما في يد الآخر. يد بيد والشوق يسري سريان النسيم في الأفق الرخص"(ص.183)

"غريبان. يتعارفان كل مرة، وكل مرة لا تكفي للتعارف"(ص..."(184)

و في انسجام تام مع الفاعل الأساس في الحكاية،حسن، الذي يستهويه الشعر العربي وينظمه، فإن الرواية أتت طافحة بالإحالات والاستحضارات الشعرية، الضمنية والمعلن عنها. حتى أن استهلال الفصل الأول انطلق من قصيدة(للكاتبة) شملت صفحة ونصف الصفحة.وما انفكت القصائد والمقاطع تؤثث النص الروائي، إذ نصادفها في الصفحة 40(11شطرا)، والصفحات 57و58و59(26بيتا)، والصفحتين 82و83(مقطعان الأول في 7 أشطر والثاني في 9 أشطر)، والصفحتين 168و169(16 شطرا)،هذا عدا إدراج أغنية سيد درويش"الأرض بتتكلم عربي"(ص.54)،وقصيدة بدر شاكر السياب "أنشودة المطر"في الصفحتين 192و193(21شطرا) واستيحاء عوالم امرئ القيس وعمر بن ربيعة.

والإحالات الأدبية وحدها، في الرواية، تقتضي تقصيا خاصا، مادامت مندغمة في غائية بنائية ترمي إلى إحداث تناغم بين الموضوع وكيفيات صوغه روائيا. علما بأن بطلي الرواية يتقدمان كمثقفين ملتزمين قبل كونهما عاشقين.لذا فإن القارئ سيفيد من معطيات شعرية وروائية وفلسفية وفنية- في التشكيل والرقص والسينما- تؤثث ذاكرة النص، وتمنحه العمق الضروري الذي يجلب المعرفة والمتعة في آن.

هكذا تحضر رواية دافنشي كود لأمبرتو إيكو،و روايات أغاتا كريستي،وعودة المهاجر لتوماس هاردي،وجين أيير لشارلوت برونتي، وروايات ميلفيل وهوثورن و1984 لجورج أورويل والبؤساء لفيكتور هوغو...إلخ، إلى جانب أفلام عالمية ككباريه وزوربا وكارمن وجيفاكو.في انسجام كلي مع المتون والتيارات الفلسفية الغربية والعربية الإسلامية... نذكر من ذلك ميكافيلي

وابن سينا، والحلاج،و ابن عربي،وأفلاطون، وكانط ،و سارتر، وهيوم،و دارون ونيتشه.

ومعلوم أن استحضار هذه الإحالات واستعراض زخم من الأسماء والنصوص والتيارات والمدارس لا يتم ، في الرواية، لمجرد الاستشهاد والتأثيث ،ولابغرض الحشو أو الاستطراد ،لكنه يتخذ كذرائع لنفي قضية أو إثباتها،والنصوص والمراجع تستقدم للمناقشة والدحض والاعتراض والتوضيح وتسجيل الموقف والتحوير...وما سوى ذلك من الأسلبات والتهجينات والتحويرات والشروح.

وهو إجراء محسوب يتساوق واهتمامات المحركين الأساسيين في الحكاية: حسن الشاعر ودارس القانون وسيلفي دارسة الفلسفة والأدب،اللذين يعتبران الثقافة الإنسانية في نماذجها الراقية إثراء للحب بين الجنسين وبين بني الإنسان بوجه عام.

والرواية، في بعدها الرومانسي تحفل بالمكان،ترصد أبعاده وجمالياته كما ترصد علائقه بمشمولاته من الكائنات البشرية والعناصر الطبيعة والثقافية. وطبيعي أن يكون لمراكش نصيب(ولو أنه ضئيل) بخصوصياتها وأصالتها ودفئها، إلى جانب طبيعة اسكتلندا الباردة والخلابة، وأجواء باريس ومسارحها وإيطاليا ومآثرها وبيروت وجمالها. والنظرة الحانية إلى تناسق الطبيعة والعمران البشري لا يمنع الكاتبة- تبعا لمنظور سيلفي- من تسجيل الفوارق بين الشرق والغرب على مستوى الحريات العامة وحقوق المرأة واحترام الوقت والانضباط في العمل وهلم قضايا أخرى من شأنها أن تصنع الفرق في المقايسات بين الشعوب والحضارات.

والخلاصة إننا في "الراقصة ورجل المخابرات" إزاء رواية طافحة بالأحداث والوقائع، ثرية بما تحفل به من معارف وأفكار،وهي إلى ذلك تقدم "رؤية إلى العالم" على قدر معتبر من التعقيد والأصالة في آن،في قالب روائي يتسم بالبناء المحكم والأسلوب المتين الشائق.

هوامش :

1 - د. ناهدة سعد، الراقصة ورجل المخابرات، دار كتابنا للنشر.

2 - نشر ألبرتو باتكث فيكوروا،روايته سنة 2007، وتمت ترجمتها إلى العربية،من طرف عبدو زغبور، لتصدر عن دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع سنة 2009.

■ ■ ■

هاجس تصنيف الشعر العربي المعاصر

عبدالرزاق المجدوب

تتعدد الهواجس النقدية لدى الباحثين المغاربة ،وسنركز في هذه المقالة على هاجس" تصنيف الشعر العربي" من خلال كتاب صدر مؤخرا لباحث مغربي هو الأستاذ علي المتقي، تحت عنوان **"القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب"**(1). والباحث أحد الذين احتكوا علميا وإنسانيا بالشاعر والناقد المغربي المرحوم أحمد المجاطي ،وخبروا عطاءاته الإبداعية والنقدية، وأصابتهم ولا شك عدوى الأسئلة الإبداعية القلقة العامة والخاصة.

كما تتعدد المداخل لقراءة هذا الكتاب ،وتتنوع قضاياه الأدبية والنقدية والمنهجية،لكنها تتضافر في اتجاه وأفق البحث عن أسئلة الشعر العربي المعاصر، يرفدها طموح علمي للتأريخ لهذا الشعر وإعادة تصنيفه.

إن من وظائف المنهج العلمي في البحث ،كما هو معلوم ،الوصف ،وذلك برصد وتسجيل المعطيات القائمة ، ومن مستويات الوصف التصنيف عبر البحث عن الروابط الثابتة بين الخصائص والصفات، ولذلك فهاجس التصنيف هاجس علمي بحت ،وضرورة علمية لتطور المعرفة والمعرفة الأدبية منها على الخصوص.

لقد انشغل الباحث في كتابه بهاجسي التنظير والممارسة الشعرية وما بينهما من تعارض وتلازم ،إذ كثيرا ما سبق الإبداع التنظير وتمرد عليه،وأحيانا أخرى يصبح الإبداع تطبيقا لترسيمات نظرية جاهزة مثلما استدل على ذلك الباحث بالتحليل النصي في النماذج الشعرية لمبدعي المنابر الثلاثة باتجاهاتهم القومية والواقعية والحداثية،إلا أن إشكالية التنظير والممارسة مؤطرة بهاجس منهجي لدى الباحث وهو هاجس التأسيس لتصنيف جديد للشعر العربي المعاصر لدواعي علمية أساسها تجاوز نواقص التصنيفات السائدة للشعر المعاصر. وبعبارة المؤلف. فهذا المشروع "يتوخى مقاربة متن شعري معاصر بغية الخروج بمجموعة من الخلاصات تكون منطلقا لإعادة كتابة تاريخ الشعر العربي المعاصر على أسس علمية وموضوعية"[(2)]. إنه تعبير عن إرادة حداثية معقلنة في التجاوز وفق منطق الحاجة والضرورة العلمية ،وسعي نحو تقويم الشعر العربي المعاصر بعيدا عن التقاطبات وعن لغة التعصب والقطائع كذلك.

والحق أن الكثير من الدراسات حول هذا الشعر كانت مدفوعة ببواعث غير موضوعية بسبب ارتباط هذا الشعر بقضايا المجتمع العربي ،وتبنيه لهمومه وانكساراته ،وكذا آماله وتوقه للتحرر من الهيمنة الاستعمارية. وهذا الارتباط الوثيق بين التطور الأدبي والتطور الاجتماعي يقربه الباحث مثلما يؤكده " الدرس السوسيوثقافي" ، لكنه ارتباط أوقع الكثيرين في حمى الانتصار لهذا المنزع أو ذاك. وجعلهم يتوسلون بمقاييس من خارج الإبداع لتقويمه وتصنيفه وهو ما يحاول الباحث تجاوزه.

لقد تبنى المؤلف في كتابه التصنيف المنبري واختياره الواعي هذا يتوخى تحقيق هدفين اثنين:

الأول علمي،يتجسد في إغناء التصنيفات الشعرية التي عرفها ويعرفها تاريخ الشعر العربي قديمه وحديثه.

الثاني قومي يتجاوز به الباحث التصنيفات القطرية والإقليمية للشعر العربي.

ويدعم الباحث اختياره بدواعي موضوعية أهمها كون معظم النتاج الشعري العربي المعاصر نشر في منابر أدبية وفق القناعات الفكرية والفنية للشعراء.

إن المنبر الأدبي وفق هذا الواقع يستجيب لانتظارات المبدع ومفهومه للإبداع ووظيفته- إن كانت له وظيفة- فهو رؤية خاصة لجماعة معينة من المبدعين والنقاد (أو المبدعين- النقاد) تبشر بتصور ومفهوم مخصوص للإبداع مؤسس على خلفيات فلسفية ترفد قناعاته الأدبية وتوجه أسئلته الشعرية. ألم تجد مجلة "الآداب" في فلسفة (سارتر)سندها الفكري وبخاصة في جانب من هذه الفلسفة الذي تختزله مقولة "أدب الالتزام" ،ووجدت مجلة "شعر"في الوجودية نفسها مبتغاها منتقية أحد وجوهها الأكثر ميتافزيقية ،وبنت مجلة "الثقافة الوطنية" مشروعا ثقافيا ديمقراطيا يستلهم " الواقعية الاشتراكية"؟

هي إذن ثلاثة منابر أدبية هيمنت على المشهد الأدبي العربي في مرحلة تاريخية منذ أواسط القرن الماضي مس تأثيرها أرجاء الوطن العربي،وشكلت متنا مرجعيا للكتاب الذي نحن بصدده ، وفضاء للتنظير والتجريب لصفوة شعراء القصيدة العربية المعاصرة.

لقد وجدنا أن هاجس التصنيف لدى الأستاذ علي المتقي يعود إلى سنوات خلت،فقد سبقت هذا الكتاب محطة علمية أخرى تجسد فيها

هذا الهاجس، وهي رسالته لنيل دبلوم الدراسات العليا سنة 1991 ،تحت إشراف المرحوم المعداوي ، اشتغل فيها الباحث على منبر أدبي هو مجلة "الوحدة"، وعلى موضوع هو "تجليات البعد القومي في ديوان مجلة "الوحدة" (3).

وبالعودة إلى هذه الرسالة العلمية المرقونة بخزانة كلية الآداب بالرباط نجد البذرة الأولى للتصنيف المنبري.

ناقش الباحث في مدخل بحثه التصنيفات السائدة للشعر العربي المعاصر، وطرح أسئلة على كل اتجاه ليبين حدوده.وحتى لا يسقط فيما سقط فيه غيره من جعل "الشعري" في خدمة "السياسي" المباشر حدد القصد من مفهوم"القومية" قائلا: «ولاتهمنا القومية كتوجه فكري وسياسي تستهدي به المجلة ،وتدافع عنه بقدر ما تهمنا تجليات هذا التوجه على البعد الفني : الإيقاع، التركيب النحوي،التركيب البلاغي،أي القومية وقد تحولت إلى نص شعري» (4)

بهذا التصور نأى الباحث عن التحليلات الاجتماعية والسيكولوجية المباشرة للأدب من جهة ،وعن الدراسات الوصفية الشكلانية من جهة ثانية.

ويمكن فهم هذا التصور بوضوح في ضوء مقولة الشاعر المغربي الحداثي(والأستاذ المشرف) :

" إن المطلوب ليس أن يكون الشعر العربي الحديث شعرا قوميا،بل المطلوب هو كيف يكون هذا الشعر العربي الحديث شعرا قوميا ". وكانت هذه المقولة بوصلة الباحث في عمله العلمي.

وقد انسجمت خلاصات الباحث في دراسته لمنبر مجلة "الوحدة"في سنواتها الأربع الأولى مع مقدماته حول العلائق الممكنة والمفترضة بين مكونات المتن والبعد القومي العام عبر التحليل النصي لقصائد المتن ،وهي خلاصات ثلاث:

أولا: الحضور القوي للإيقاع الخليلي الموروث،فهو رمز الجمالية القومية ،والتفعيلة ركنه المتين،وإقصاء قصيدة النثر جملة وتفصيلا.

ثانيا : تلازم الفني والايديلوجي على المستوى التركيبي،وتمحور النصوص حول الفعل الوجودي

الغائب، والرغبة في تحديد الفاعل الذي يمكن أن يغير هذا الواقع ،وظروف تحقيق هذا الفعل.

ثالثا: الاعتماد، في المستوى البلاغي، على التراث القومي في بناء الصور والرموز.

لقد خلص الباحث بعد التحليل النصي لقصائد المتن إلى قناعة نقدية موضوعية تتمثل في " إمكانية تصنيف الشعر العربي المعاصر تصنيفا منبريا بدلا من تصنيفه عقديا أو قطريا" (5).

ولتبين ما يتميز به التصنيف المنبري،كما مارسه الباحث في دراستيه ،عن التصنيفات الأخرى نعقد مقارنة بينه وبين تصنيف الأستاذ إحسان عباس في كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" (6)، الذي يعتمد فيه على ما يسميه ب"المنفذ الداخلي"لتوضيح طبيعة المدارس الشعرية بعيدا عما لهج الدارسون برؤيته من الخارج لأنها رؤية سهلة ،إذ يقفون عند مثل :الاتجاه السياسي أو القومي أو الوطني.

وبناء على هذا التصور يقترح إحسان عباس تصنيف الشعر المعاصر انطلاقا مما يسميه ب"القوى الكبرى" التي وجهت الشعر نفسه ،وتنبع من العلاقة الجدلية القائمة بين الشاعر وتلك القوى. وهذه القضايا أو القوى خمس ،وهي تشكل مفاصل كتابه :

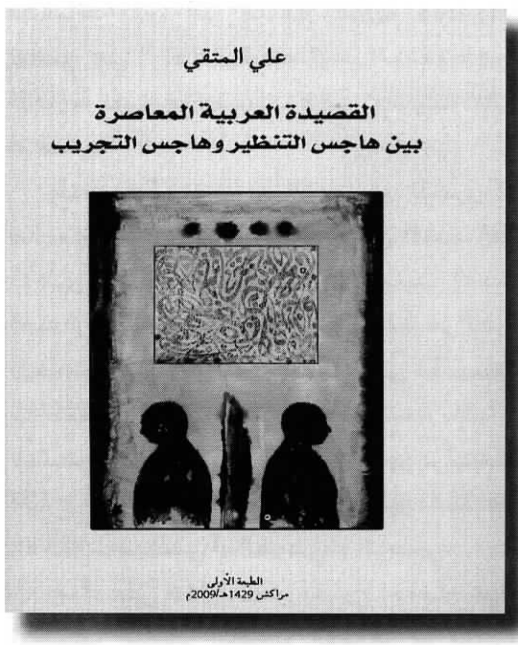
الموقف من الزمن
الموقف من المدينة
الموقف من التراث
الموقف من الحب
الموقف من المجتمع.

توجهت إلى هذا التصنيف انتقادات عديدة بينت قصوره نذكر أهمها:

الطابع الانتقائي والعام في التصنيف

تجزيئ القصائد إلى مقاطع دون كشف علاقاتها بالقصيدة أو بمجمل التجربة الشعرية.

تركيزه على المضمون في الشعر العربي المعاصر،ما جعل التصنيف انطباعيا وتعميميا ، ومتجاهلا للعديد من التجارب الإبداعية مثل "قصيدة النثر".



إن تصنيف إحسان عباس على جدته وتقدمه مقارنة بالتصنيفات التقليدية القطرية أو الإقليمية يعاني من الاهتمام المفرط بالمضامين، ويغفل عن الوقائع الفنية،وعن كيفية تجلي تلك المواقف الفكرية والفلسفية والاجتماعية والوجدانية على بنية القصيدة العربية المعاصرة إيقاعا وتركيبا وصورا شعرية.

إن سؤال "الكيفية" هو ما ينقص هذا التصنيف ،وجاء تصنيف الأستاذ المتقي ليجيب عنه في دراسته،وكان جوابا منتجا أغنى التصنيفات السائدة.

انطلاقا ما سبق يمكننا تسجيل جملة من الملاحظات النقدية عل التصنيف المنبري الذي شكل هاجسا علميا عند المؤلف طيلة عقدين من الزمن تقريبا:

إن هذا التصنيف إضافة نوعية لمجمل التصنيفات السائدة.

تجاوز التصنيف التفسيرات الإقليمية والمضمونية،وأعاد الاعتبار للنص الشعري في عملية التصنيف محاولا قراءته من داخله ،ومعرفة تجليات المضامين والاتجاهات والخلفيات الفلسفية على بنيته ونسيجه.

كشف التصنيف ما للمجلات الأدبية من دور في تطوير الشعر العربي المعاصر ،وترويج عدد من الخطابات النظرية و النقدية.

بالرغم من أن المنبر الأدبي هو إطار ذو بعد سوسيوثقافي فإن الباحث تجاوز هذا الاعتبار واحتوى هذا البعد حين جمع في تصنيفه بين المنبر والاتجاه الذي يمثله مع الدراسة النصية التي يؤول إليها الحكم في نهاية المطاف ،فخلف بذلك جدلا بين العوامل الخارجية بما هي خلفيات فلسفية تحكمت في صياغة أسئلة الشعر العربي المعاصر ، والعوامل الداخلية.

أبرز التصنيف حاجة الإبداع الشعري العربي المعاصر إلى منابر أدبية لخلق أجواء من التنافس الإبداعي تطور التجارب الشعرية، ومن التنافس النظري والنقدي كذلك، ولتطوير شروط تلقي

الشعر المعاصر،الأمر الذي سيساعد في توسيع القاعدة الجماهيرية لقراء هذا الشعر.

والواقع أن تغيرات عديدة مست المشهد الشعري المعاصر في زمن العولمة بظهور المنابر الأدبية الالكترونية،لكن هذا لن يؤثر على الحاجة الماسة إلى هذه المنابر ،والحاجة العلمية إلى دراسة الموجود منها في المشرق والمغرب على السواء لتطوير التصنيف المنبري للشعر العربي المعاصر.

الهوامش:

1 - القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب،علي المتقي، المطبعة والوراقة الوطنية ،مراكش ،ط1 ،2009 .

2 - القصيدة العربية المعاصرة(م.س) ص5.

3 - تجليات البعد القومي في ديوان مجلة الوحدة، رسالة مرقونة بكلية الآداب بالرباط ،جامعة محمد الخامس (أكدال)،تحت رقم 63498 متق، موسم 1990/1991 .

4 - نفسه ص 12

5 - نفسه ص216

6 - إحسان عباس ،اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق ،عمان،الأردن، ط2 ،1992